

LES PRINCIPES D U CLAVECIN

Contenant une Explication exacte de tout ce qui
concerne la Tablature & le Clavier.

*Avec des Remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs
difficultés de la Musique.*

Le tout divisé par Chapitres selon l'ordre des matieres.

Par Monsieur de SAINT LAMBERT.



A A M S T E R D A M,
Aux Dépens d'ESTIENNE ROGER,
Marchand Libraire, chez qui l'on trouve un asortiment
general de toute sorte de Musique, dont on peut
avoir chez lui le Catalogue.

ETHIOPIA
REPUBLIC
CENSUS



P R E F A C E ,

ENTRE tous les Instrumens qui sont en usage aujourd'huy, il n'y en a point après l'Orgue de si parfait que le Clavecin, puisqu'il a plusieurs avantages qu'aucun autre n'a tout à la fois comme luy. Il contient généralement tous les Tons de la Musique, qui ne sont distribuez aux autres Instrumens que par portions. Il est propre à jouer toutes les Parties à la fois, & peut toujours produire une Harmonie parfaite. Il garde son accord très long-temps. Il est d'une extrême facilité à toucher, ne fatiguant point ceux qui en jouient, & n'exigeant point comme quelques autres une posture contrainte, qui même bien souvent ne convient pas aux personnes modestes. C'est ce qui l'a mis si fort en regne, que tout ce qu'il y a de Gens de dictinction veulent maintenant en sçavoir jouer.

Ce grand nombre de Personnes qui aiment le Clavecin, m'a fait songer à donner au Public une Methode, qui en enseignât les Principes; & j'ay été d'autant plus porté à le faire, que j'ay vû qu'aucun Maître ne s'en étoit encore avisé, quoyque plusieurs ayent déjà composé des Methodes ou pour chanter, ou pour jouer des Instrumens. Le soin que je me suis donné en composant celle-cy, a été de la rendre aussi

P R E F A C E,

claire & intelligible, que vraye dans ce qu'elle enseigneroit. Il m'a semblé qu'un Ouvrage de cette nature seroit inutile, s'il y regnoit quelque obscurité: Car un Auteur ne doit pas croire qu'on l'entendra à demi mot comme il s'entend luy-même, parce qu'il est plein de ce qu'il sçait. Il doit songer que s'il ne range ses matieres dans l'ordre qui leur convient, & s'il ne les explique simplement, on ne tirera que très peu de fruit de son travail. Le but que doit se proposer un homme qui fait un Livre pour enseigner quelque Science, ou quelque Art, est que l'on puisse apprendre cette Science, ou cet Art dans son Livre, sans le secours de personne; supposé qu'ils soient d'une nature à pouvoir s'apprendre ainsi. Et quoy que la Musique ne se puisse pas facilement enseigner par écrit, à cause que ce qui regarde l'exécution veut presque absolument être montré de vive voix, ou à la main. Néanmoins les Livres qui en traitent doivent être digerez de telle sorte, que ce qui concerne la Théorie s'y puisse apprendre aisément; & un Auteur qui se feroit negligé là-dessus, ne pourroit guere être excusable.

Pour ne pas tomber dans cet inconvenient, j'ay pris toute la précaution qui m'a paru necessaire. J'ay lû ma Methode à des Personnes qui n'avoient nulle teinture de Musique, pour voir si j'avois réüssi dans le dessein que j'ay eu de me faire entendre à ceux qui n'ont aucune connoissance de cet Art. Ces Personnes m'ont assuré que de bonne foy, & sans me flatter, elles comprenoient facilement tous les Principes qui y sont enseignez. Je n'ay point craint après
cela

P R E F A C E.

cela de donner cette Methode au Public, parce que j'ay une telle confiance aux Personnes dont je parle, que je suis persuadé qu'elles voudroient aussi peu me tromper, qu'elles sont peu capables de se tromper elles mêmes. Avec tout cela, je ne me flatte pas d'avoir fait une si bonne Methode, qu'on n'y puisse peut-être encore trouver à reprendre. Il est impossible qu'il n'échappe toujours quelque chose, même aux soins des plus habiles. Ces Personnes que j'ay consultées n'ayant point de connoissance de la Musique, n'ont pû que voir si ce que j'ay écrit étoit intelligible, mais non pas si j'ay raisonné juste dans mes preceptes, ou si j'ay oublié quelque point important: C'est pourquoy je prie ceux qui sont éclairés sur ces matieres d'excuser les fautes que j'aurois pû y laisser glisser, en considerant qu'il n'y a personne d'infailible. Mais ils m'obligeroient encore bien plus sensiblement, s'ils se vouloient donner la peine de me faire connoître mes erreurs à moi-même; je me ferois un extrême plaisir de defferer à leurs lumieres, & de corriger mon Ouvrage sur leurs avis, si l'on en faisoit une seconde Edition.

A V I S

Pour les Personnes qui veulent apprendre à jouer
du Clavecin.

CEUX qui desirent apprendre à jouer du Clavecin ,
doivent avoir deux dispositions principales pour y ré-
ussir.

Ces deux dispositions sont l'**O**REILLE & la **M**AIN.

L'Oreille consiste à entendre la difference des Sons de la Mu-
sique , & la differente Cadence des Airs dans toute la justesse
imaginable : Et quoyque cela paroisse d'abord considerable , il
est néanmoins certain que cette extrême justesse d'Oreille pour
l'Intonation & pour la Cadence , est un don accordé presque
à tous les hommes , comme la Vûë & la Parole. Car il y en
a peu qui ne chantent , & ne dansent naturellement. Si ce
n'est pas dans toute la delicatesse & la propreté que l'Art a
recherché , c'est du moins dans la correction qu'il prescrit , &
qu'il n'a tiré luy-même que de la Nature. C'est donc déjà un
grand point pour ceux qui veulent apprendre la Musique ou à
jouer de quelque Instrument , que de sçavoir qu'ils ont natu-
rellement le discernement de l'Oreille ; c'est à dire , la premie-
re & la principale de toutes les dispositions. Mais s'ils veu-
lent s'en assurer encore davantage , qu'ils fassent les épreuves
que je vas leur enseigner. Qu'ils voyent si quand ils entendent
une belle Musique , ils entrent dans tous les mouvemens qu'elle
veut inspirer ; s'ils s'attendrissent aux endroits tendres , &
se réveillent aux endroits gais : s'ils chantent intérieurement
ce qu'ils entendent chanter ou jouer aux autres : s'il ne leur
semble pas que pour peu qu'on leur eût montré , ils en feroient
autant sans peine. Car si la chose leur paroît aisée , c'est une
marque qu'ils y réussiront ; mais si elle leur paroît surprenan-
te & difficile , ils feront bien d'y renoncer. Qu'ils examinent
donc s'ils goûtent bien le Chant & l'Harmonie des Pieces. S'ils
entrent dans la Cadences des Airs. S'ils se sentent emportez
com-

comme malgré eux à suivre la mesure. S'ils la battent sans y songer ou de la tête ou autrement. Voilà les véritables dispositions qui font le Musicien, & sans lesquelles on travaille inutilement à le devenir.

A l'égard de la disposition de la Main, il n'y a personne qui n'en puisse avoir, s'il commence de bonne heure à s'exercer. Cette disposition n'étant autre chose qu'une grande jouplisse dans les nerfs qui laisse aux doigts la liberté de se remuer subtilement : l'enfance est le temps le plus propre à l'acquérir. C'est une expérience faite, que ceux qui ont commencé de jeunesse sont devenus habiles; & que ceux qui ne s'y sont pris que tard n'ont pas réüssi. On ne peut assigner précisément l'âge où il n'est plus temps de commencer, parce que les dispositions sont différentes selon les personnes. Néanmoins on peut dire à l'avantage des Dames, qu'à cause de la délicatesse naturelle de leur sexe, elles ont à trente ans encore plus de disposition dans la main que les hommes n'en ont à quinze ou seize; mais la saison la plus favorable pour les uns & pour les autres est la grande enfance : c'est à dire, avant dix ans, & même des cinq ou six.

Ceux qui sont pourvus de ces deux dispositions ont encore un soin à se donner; c'est de choisir un bon Maître. De ce choix dépend du moins autant que du reste, le succès de l'étude d'un écolier. Tel seroit devenu habile, s'il eût été bien montré, qui est demeuré ignorant parce que son Maître l'étoit; & tel autre au contraire a beaucoup profité, quoyqu'il eût moins de disposition, parce que son Maître a sçu luy faire faire un bon usage du peu qu'il en avoit.

Un Maître pour être bon doit avoir deux qualitez, le SÇAVOIR & la PROBITE'; parce que pour faire un bon écolier, il faut absolument deux dispositions dans le Maître: QU'IL LE PUISSE & QU'IL LE VUEILLE.

Par le Sçavoir d'un Maître, il ne faut pas entendre simplement qu'il soit habile Jouëur de Clavecin, & excellent Compositeur en Musique: Il faut encore qu'il joigne à ces deux avantages, le talent de bien montrer, qui est une qualité fort distinguée de celle de célèbre Musicien. Un

A V I S.

Un bon Maître sçait connoître à fond les différentes dispositions de ceux qui se mettent entre ses mains, & s'accommodant à la portée & à la capacité de chacun, il les instruit les uns & les autres dans la maniere qui leur convient le mieux. Il se fait autant de methodes différentes, qu'il a de differens genies à conduire. Il parle en enfant aux enfans ; raisonnablement aux personnes raisonnables : aux uns & aux autres avec intelligence & netteté. Il expose ses principes dans un bon ordre & les presente toujours sous des idées simples & détachées. Il n'embarasse point la memoire de ceux qu'il instruit par des distinctions hors de saison. Il enseigne une regle generale comme si elle étoit sans exception, attendant que l'occasion amene cette exception pour en parler, parce qu'il sçait qu'alors elle se conçoit mieux ; & que s'il en eût parlé d'aborda elle eût empêché l'impression de la regle generale. Il donne sa premiere regle comme si elle étoit la seule dont il dût jamais parler ; & lorsqu'il passe à une seconde, c'est toujours sans faire aucune mention de celles qui la doivent suivre.

Passant de la Théorie à la Pratique, le bon Maître sçait choisir pour chacun de ses écoliers les pieces qui conviennent le mieux à la disposition de leur main. Il en compose même exprès pour ceux qui en peuvent avoir besoin. Mais après avoir mis entre les mains de ses écoliers quelques pieces faciles pour les divertir au commencement, il leur en donne ensuite qui sont directement opposées à la disposition de leur main pour en corriger le défaut.

Le bon Maître mene loin dans la perfection celui qui a beaucoup de facilité pour cet exercice, & plus loin celui qui en a davantage. Il fait jouer mieux que luy-même les Ecoliers ou Ecolieres qui peuvent avoir plus de disposition que luy. Mais comme il sçait qu'on ne peut profiter si l'on n'a de l'attache à son exercice, il a encore un secret particulier pour faire en sorte que les Ecoliers se plaisent à apprendre. Ce talent est un des plus necessaires aux Maîtres qui ont des enfans à enseigner, car la legereté naturelle des jeunes enfans fait bien souvent qu'après avoir souhaité ardemment d'apprendre à jouer
du

A V I S.

du Clavecin, ils en sont dégoûtés dès la troisième ou quatrième Leçon à cause de la difficulté qu'ils y trouvent : & leur dégoût va quelques fois si loin qu'un exercice qui s'appelle jeu, & qui devroit effectivement s'apprendre en jouant n'est pour eux qu'un objet de tristesse & de larmes. C'est donc aux Maîtres à trouver le moyen de soulager ses tendres élèves qu'on leur donne, de toutes les difficultés qui les rebutent, & d'agir avec eux de manière qu'ils s'adonnent à leurs petits exercices avec plaisir, ou du moins avec courage & persévérance.

Après avoir parlé des bonnes qualitez du Maître de Clavecin, il faut dire un mot des deffauts qu'il peut avoir.

Laisant à part l'improbité de ne pas montrer en conscience ce qu'on sçait, lâcheté que je ne puis supposer en aucun Maître que ce soit, je ne connois de deffaut considérable dans un Maître de Clavecin, que celui de ne sçavoir pas poser la main de ses Ecoliers, & de leur faire faire un mauvais usage de leurs doigts. Les mauvais principes, & les fausses regles qu'il peut enseigner, sont des erreurs aisées à corriger quand on vient à les reconnoître ; mais le deffaut de mal employer ses doigts, est celui de tous qui se repare le plus difficilement quand il est une fois contracté : Il demeure souvent toute la vie comme un obstacle éternel à la perfection du Jeu. Or ce deffaut ne nous venant jamais que du Maître qui nous a commencé, il est important d'en choisir un qui sçache l'éviter.

Mais cet inconvenient n'est guere à craindre pour les personnes qui apprennent à Paris où il y a maintenant de si habiles Maîtres de Clavecin, que je puis avouer sans les flatter, que ce sont eux qui m'ont fourni l'idée du Maître parfait que j'ay dépeint dans ce discours.

L'Agrément qu'on appelle Harpège, étant marqué différemment dans les Ouvrages des Maîtres de Clavecin, on a crû devoir s'arrêter en cette Methode à le designer par cette marque 3. comme étant un caractère plus connu, & plus propre à faire impression sur la memoire.

On a aussi choisi cette marque X pour le Pincé comme celle

A V I S.

*qui a été employée jusqu'à présent dans toutes les Methodes de
Musique.*

Apollon seul, ou plutôt la Nature
Fait le Poëte & le Musicien ;
Sans elle en vain l'esprit se donne la torture,
On se tue & l'on n'apprend rien.



LES PRINCIPES DU CLAVECIN.

Tous les principes du Clavecin se réduisent à la connoissance de deux choses, LA TABLATURE & LE CLAVIER.

On appelle CLAVIER cet assemblage de Touches, par le moyen desquelles on fait résonner le Clavecin.

LA TABLATURE est l'amas des figures ou caracteres, qui servent à écrire la Musique.

Le Clavier n'est pas difficile à connoître : Il ne faut que sçavoir le nom de chaque Touche en particulier.

La Tablature demande plus d'application ; outre les noms des figures, il faut connoître encore ce qu'elles signifient ; & c'est ce qui fait la matière de ce Traité,

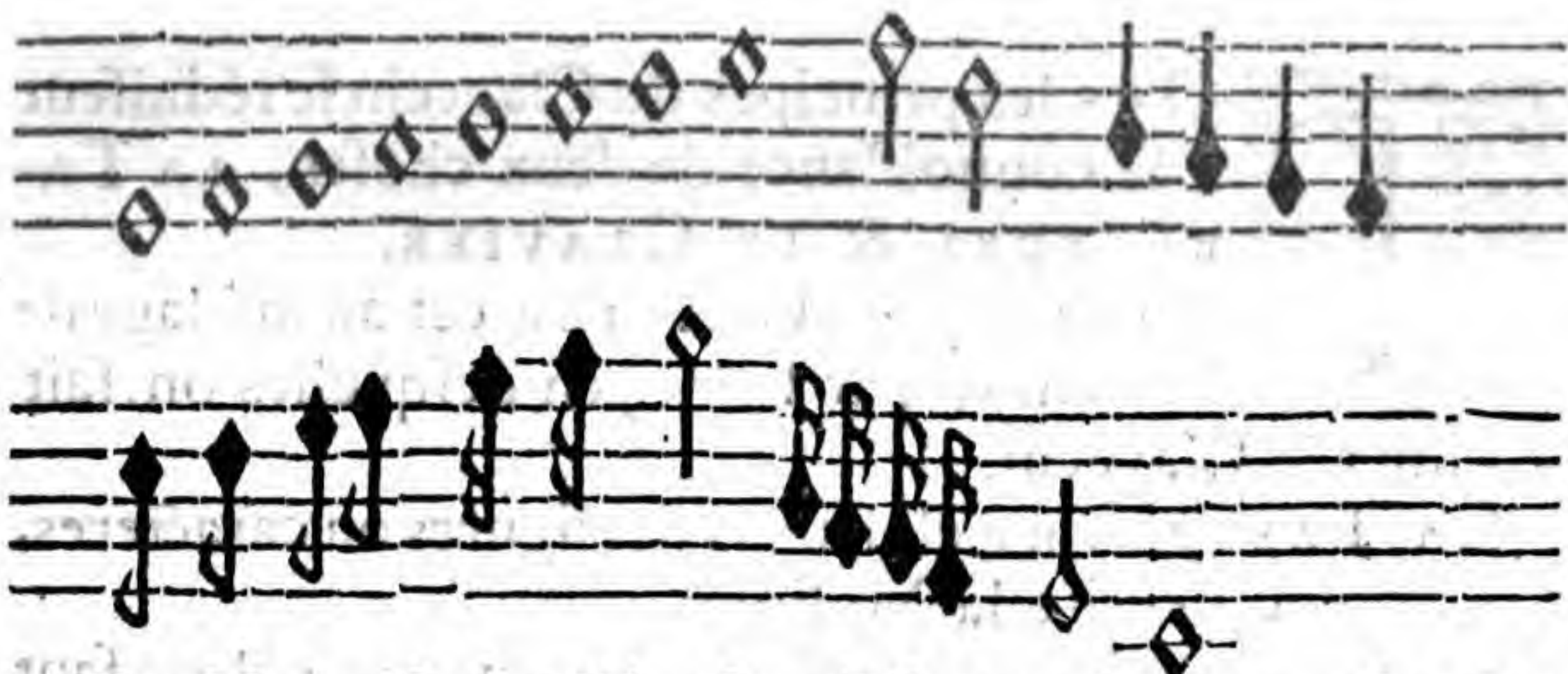
Les principales figures de la Tablature, sont celles qu'on appelle NOTES. Celles-là marquent le Chant & les Accords des Pièces, & sont proprement la Musique même. Les autres sont moins essentielles, & ne désignent que le mouvement des Pièces ; les agrémens qu'il y faut faire, ou quelque chose de semblable.

J'enseignerai premièrement à connoître les Notes ; Ensuite j'expliquerai le Clavier ; & je parlerai du Mouvement, des Agrémens, & du reste,

CHAPITRE PREMIER.

Des Notes & des Clefs.

Les Notes sont des caractères dont la forme est représentée dans la démonstration qui suit

Démonstration des Notes.

Ces Notes sont assises sur différens degrez , formez par des lignes tirées parallèlement, l'une au dessus de l'autre.

Quelques-uns appellent ces lignes l'*ECHELLE* de la Musique. Le nombre des lignes essentielles de l'échelle est fixé à cinq. *Voyez les Remarques.* Mais on en ajoute d'autres petites en de certaines occasions, selon le besoin qu'on en a, pour monter ou pour descendre, comme il paroît par la démonstration cy-devant.

Les Notes prennent leurs noms des degrez sur lesquels elles sont posées, par rapport à une certaine figure qu'on appelle *CLEF*, laquelle est toujours marquée au commencement des cinq lignes essentielles : Mais avant que d'expliquer comment cela se fait, il faut dire,

Qu'il y a trois Clefs dans la Musique. *Voyez les Rem.* La clef d'*UT*, la clef de *SOL*, & la clef de *FA*, représentées dans la démonstration suivante.

DE MONSTRATION DES CLEFS.



CLEF D'UT CLEF DE SOL. CLEF DE FA.

L'une de ces trois clefs préside toujours au commencement des cinq lignes de l'échelle, & il faut remarquer que, quoique chacune soit d'une grandeur à occuper les cinq lignes à la fois; une clef cependant n'est censée assise que sur une seule ligne, & c'est sur celle des cinq qui la coupe dans le milieu. Ce qu'on verra encore mieux par les démonstrations des pages suivantes.

Il faut encore remarquer que les clefs ne sont pas toujours assises sur la même ligne; mais qu'elles sont tantôt sur l'une, & tantôt sur l'autre. On ne les met cependant pas indifferemment sur toutes les lignes; chaque clef a les siennes affectées: Celle de SOL ne se met que sur la première, c'est-à-dire sur la plus basse des cinq, ou sur la seconde, & jamais sur les autres: Celle de FA sur la troisième, ou sur la quatrième, & point ailleurs: Et celle d'UT sur toutes les lignes, excepté sur la cinquième qui est la plus élevée. La démonstration en est aux pages suivantes.

Les noms des Notes sont UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, & c'est la clef qui enseigne quelle Note s'appelle UT, quelle RE, quelle MI, &c. Ce qui se fait de cette sorte.

Pour la clef d'UT

Quand c'est la clef d'UT qui préside & qu'elle est posée sur la première ligne, c'est-à-dire sur la plus basse, il faut dire UT sur la première ligne. Or comme l'ordre que tiennent les Notes sur l'échelle est en montant, ce-
lui

lui qu'elles ont dans le cercle qui suit, commençant à celle qu'on voudra, & tournant continuellement à droite, en repetant touûjours les mêmes noms; & en descendant, celui qu'elles ont dans le même cercle en tournant continuellement à gauche; il est aisé quand on sçait où l'on doit dire *U r*, de sçavoir le nom de toutes les autres Notes, puisqu'elles les ont par rapport à celle-là.



Car si l'on dit *U r* sur la première ligne, il faut dire *R e* sur le degré d'au dessus; c'est-à-dire, entre la première & la seconde: ensuite *M i* sur la seconde, & puis *F a* entre la seconde & la troisième, après cela *S o l* sur la troisième; & ainsi du reste, comme il est démontré cy-après.

Quand la clef d'*U r* est posée sur la seconde ligne, toutes les Notes changent de place: Il faut dire *U r* sur la seconde. *R e* entre deux & trois. *M i* sur la troisième, &c. comme il est expliqué dans la démonstration cy-après.

La clef d'*U r* étant posée sur la troisième ligne, on dit *U r* sur la troisième. *R e* entre trois & quatre. *M i* sur la quatrième, &c. suivant leur ordre.

Lorsqu'elle est sur la quatrième, on dit **U r** sur la quatrième, & ensuite le nom des autres Notes suivant leur ordre.

Pour la clef de SOL.

La clef de **SOL** fait un effet pareil à celui de la clef d'**U r**. Lorsqu'elle est posée sur la première ligne elle lui donne son nom, & l'on dit **SOL** sur la première. **LA**, entre la première & la seconde. **SI**, sur la seconde, & ainsi des autres, en suivant l'ordre qu'ont les Notes dans le petit Cercle cy-devant,

Si elle est posée sur la seconde ligne, elle élève toutes les Notes de deux degrez, & l'on dit **SOL** sur la seconde. **LA**, entre deux & trois. **SI**, sur la troisième, & le reste par rapport à l'ordre.

Pour la clef de FA.

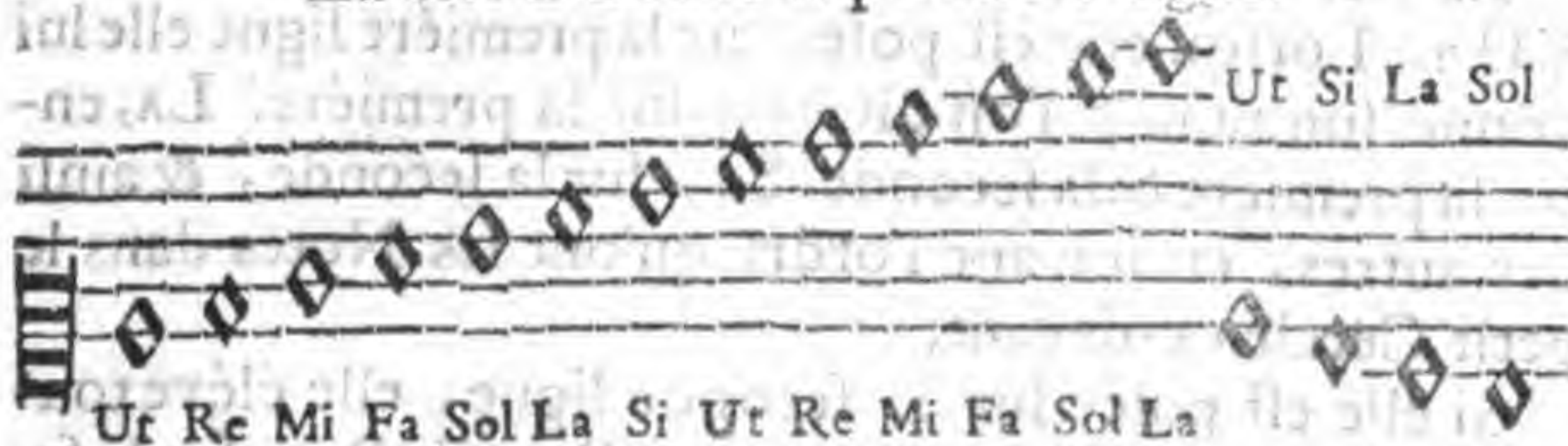
La clef de **FA** donne comme les deux autres son nom à la ligne sur laquelle elle est posée. Quand elle est sur la troisième on dit **FA**, sur cette troisième. **SOL**, entre trois & quatre. **LA**, sur la quatrième, & le reste comme l'ordre du cercle le demande.

Si elle est sur la quatrième, c'est sur la quatrième qu'on dit **FA**, & delà le nom des autres Notes par rapport à l'ordre.

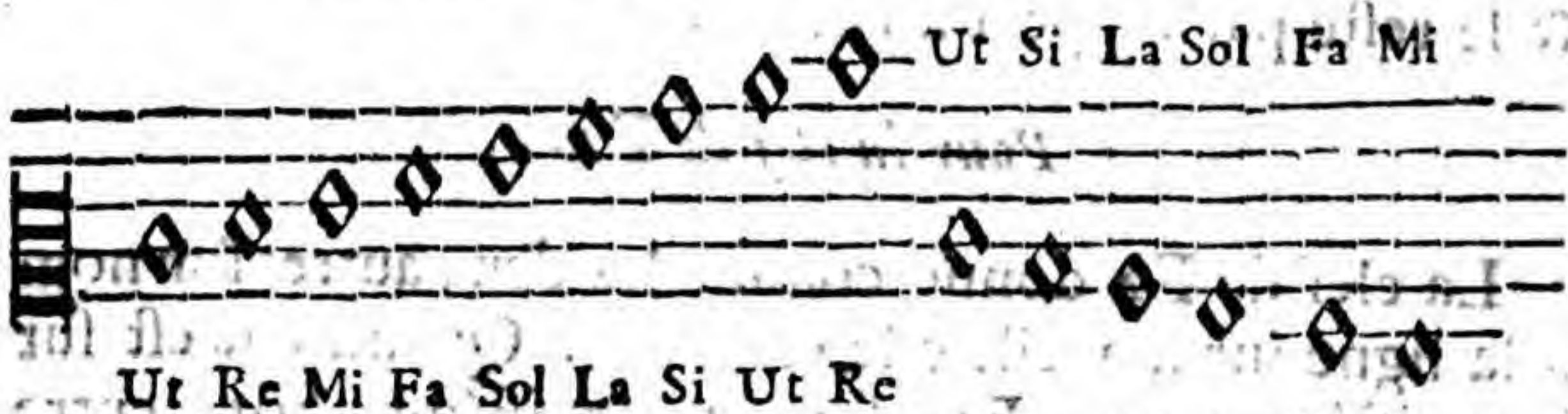
DE MONSTRATION

*De toutes les différentes Positions des Clefs, & du Change-
ment du nom des Notes.*

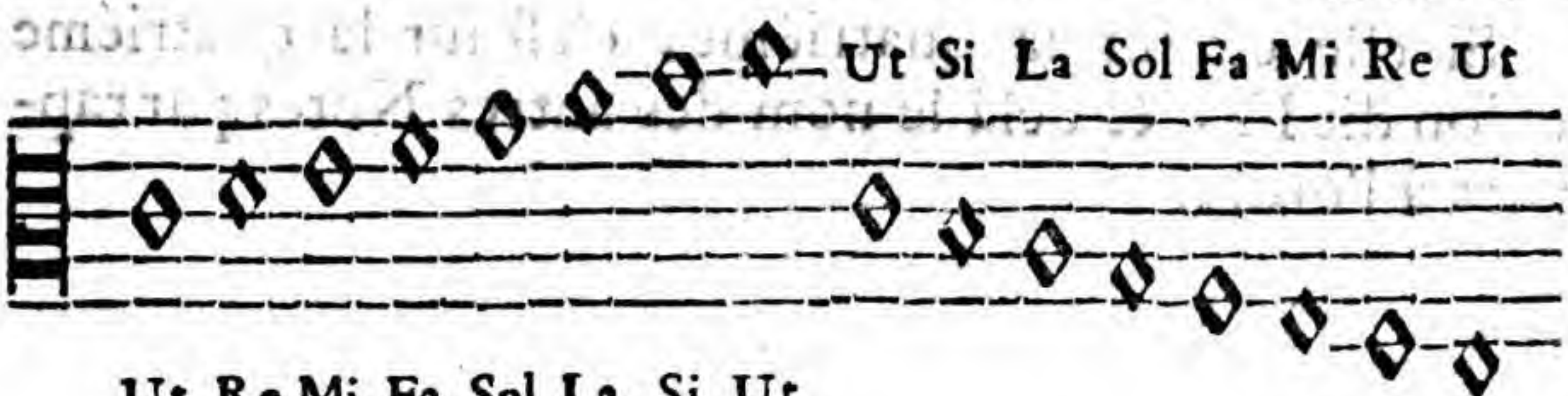
La clef d'Ut sur la première ligne.



La clef d'Ut sur la seconde ligne.



La clef d'Ut sur la troisième ligne.



La clef d'Ut sur la quatrième ligne.



La clef de Sol sur la première ligne.



La clef de Sol sur la seconde ligne.



La clef de Fa sur la troisième ligne.



La clef de Fa sur la quatrième ligne.



Il faut retenir par cœur les noms de toutes les Notes, & les mettre si bien dans sa tête, qu'en voyant de la Musique écrite, on puisse la lire tout d'un coup, & dire sans hésiter, Ut, Sol, Mi, Fa, Ré, La, Si, Sol, Ut, Ré, Si, Ut, &c. Mais pour faire entrer cette connoissance avec méthode dans sa mémoire, il ne faut pas embrasser toutes les clefs à la fois. Il ne faut s'attacher d'abord qu'à une seule, comme par exemple à celle d'Ut posée sur la première ligne; Et quand on connoîtra bien les Notes par cette Clef ainsi posée, on les apprendra par la même clef posée sur la seconde ligne, & puis sur la troisième, & enfin sur la quatrième. On observera le même ordre pour les autres clefs. Il n'est cependant pas nécessaire de s'attacher à connoître les Notes par toutes les différentes positions de chaque clef, à moins qu'on ne veuille sçavoir la Musique à fond. Car pour ceux qui se bornent à jouer du Clavecin, il leur suffit d'apprendre à nommer les Notes par les clefs, qui sont en usage dans la Tablature du Clavecin.

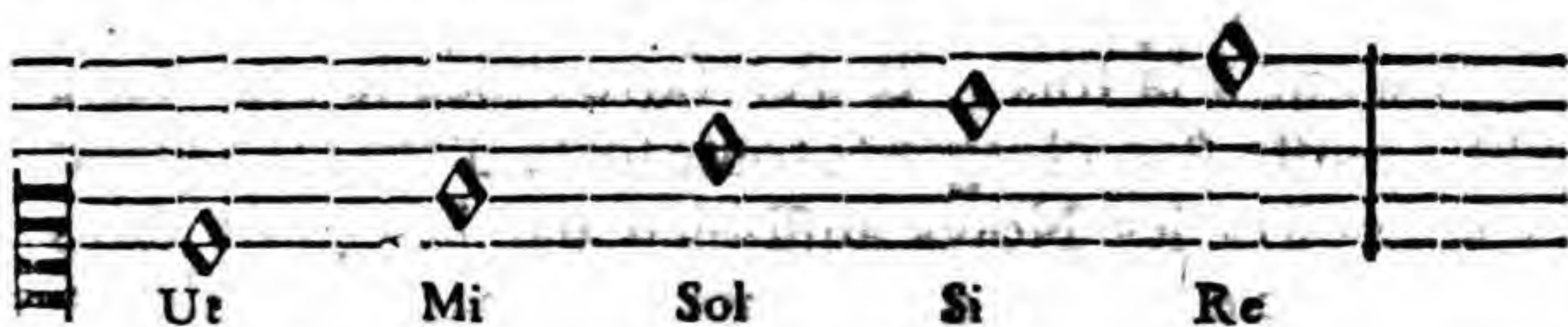
On se sert dans la Tablature du Clavecin de toutes les trois clefs; mais on les fixe chacune sur une seule ligne. LA CLEF D'UT sur la première; LA CLEF DE SOL sur la seconde, & LA CLEF DE FA sur la troisième. On peut donc d'abord se contenter d'apprendre à nommer les Notes par les clefs posées de cette sorte. Mais il est bon dans la suite de passer aux autres positions; parce que pour le Clavecin même on ne s'en tient pas toujours à ces trois-là, & qu'on met en de certaines occasions la clef d'Ut sur la troisième ligne; celle de Fa sur la quatrième, & celle de Sol sur la première. C'est pourquoi il est bon de se familiariser avec toutes les différentes positions des clefs; mais il suffit d'abord de commencer par les trois dont j'ai parlé.

Cette pluralité de clefs, & ces changemens de places qu'elles font, est peut-être ce qu'il y a de plus embarrassant

fant dans la tablature du Clavecin, *Voyez les Remarques*, où il est proposé d'abolir cet usage de plusieurs clefs, & de rendre la Tablature incomparablement plus facile, en réduisant toutes les différentes manières de nommer les Notes, à une manière unique & invariable.

Ordre qu'il faut garder pour apprendre à nommer les Notes.

Pour imprimer les Notes dans la mémoire, il faut premièrement retenir les noms de celles qui sont sur les lignes. Comme par exemple, si on veut apprendre à nommer les Notes par la clef d'Ut posée sur la première ligne, il faut retenir qu'on dit Ut sur cette ligne, Mi sur la seconde, Sol sur la troisième, Si sur la quatrième, & Re sur la cinquième.



Il faut se rompre beaucoup à cela, & les pouvoir dire en montant Ut, Mi, Sol, Si, Re, & en descendant Re, Si, Sol, Mi, Ut, avec la même facilité. Et pour voir si on les sçait, se questionner soi-même ; c'est-à-dire prendre un Papier ou un Livre de Musique, & essayer si on dira bien tout d'un coup : Cette Note est un Sol, celle-là un Mi, cette autre un Si, &c.

Quand on n'hésitera plus à nommer les Notes qui sont sur les lignes, on apprendra avec la même méthode celles qui sont dans les espaces ; c'est-à-dire entre les lignes.



Après cela celles qui sont par dessus les lignes essentielles en gardant le même ordre.



Et enfin celles qui sont par dessous.



Il ne faut point apprendre les Notes par la clef de Sol, qu'on ne les connoisse parfaitement par la clef d'Ut ; car l'empressement dans l'étude fait reculer au lieu d'avancer. Il faut se rendre sûr d'une première chose avant que de passer à une seconde ; n'en envisager jamais qu'une à la fois , & s'en faire l'idée la plus nette qu'il se puisse, & ceci regarde toute sorte d'étude. Quand on connoîtra les Notes aussi-bien par la clef de Sol , que par la clef d'Ut, on les apprendra par la clef de Fa. Il n'importe cependant par laquelle des trois on commence ; car il les faut sçavoir toutes trois également bien ; mais il faut se souvenir de n'en apprendre qu'une à la fois, & de garder en l'apprenant l'ordre que j'ai enseigné.

DE' MONSTRATION DU CLAVIER.

Voyez la Figure ci à côté.

CHA-

CHAPITRE II.

Du Clavier.

APRE'S la connoissance des Notes, doit suivre naturellement celle du Clavier, puisque c'est sur le Clavier qu'on exécute les Pièces.

Il m'a semblé que la meilleure manière de l'enseigner étoit d'en faire ici dessiner un tout entier, sur lequel le nom de chaque Touche fût écrit dans son ordre. Le Clavier est composé de deux sortes de Touches, de Noires & de Blanches.

Les noms des Noires sont comme des Notes **U_T**, **R_E**, **M_I**, **F_A**, **S_OL**, **L_A**, **S_I**, réitérez plusieurs fois.

Les Blanches portent les mêmes noms que les Noires, & se distinguent de plus par les marques que j'ai mises dessus, desquelles je parlerai ailleurs. Il suffit presentement de remarquer, que parmi les Blanches, les trois Touches **U_T**, **F_A**, **S_OL**, sont caractérisées par cette marque ✱, & les deux Touches **S_I**, **M_I**, par cette autre †. Il n'y a point parmi les Blanches de **R_E** ny de **L_A**. *Voyez les Remarques; mais voyez auparavant le Chapitre XVI. du Bémol.*

Quelques-uns appellent les Blanches en général, les **F_EI_NT_ES**.

Les Touches blanches sont distribuées par deux & par trois, & cette distribution sert à faire reconnoître les Touches à l'œil, tant Noires que Blanches; car sans ce different partage tout seroit confondu, & l'œil n'y feroit aucune distinction. Pour se servir donc du secours qu'apporte cette maniere de les distribuer, il faut remarquer que celle des Touches noires qui s'appelle **U_T**, est celle qui est placée au côté gauche des deux blanches. Que le **R_E** est entre les deux blanches, & le **M_I** à leur côté droit. Le **F_A** au côté gauche des trois blanches. Le **S_OL** entre la première & la seconde. Le **L_A** entre la se-

conde & la troisième ; & enfin, le Si au côté droit des trois mêmes blanches. Quand on connoît sept Touches noires & cinq Touches blanches, on connoît tout le Clavier.

Il y a parmi les Touches noires trois Touches qui s'appellent Clefs. *Voyez les Remarques pour le nom des Clefs.* La clef de Fa, la clef d'Ut, & la clef de Sol comme dans la Tablature. Ce sont celles auprès desquelles j'ai marqué les clefs, dans la figure du Clavier.

La première Touche noire, & les deux premières blanches, ne portent pas les noms qu'elles devroient avoir naturellement, & cela parce qu'on a trouvé plus à propos de les accorder à d'autres Tons qu'à ceux que leur place leur prescrit, pour l'avantage du Chant des Basses. Sur quoi il faut remarquer qu'il y a des Instrumens qui n'ont point cette première Touche, qui est un Sol, & dont le Clavier commence par Ut. Il y en a d'autres dont l'une des deux premières blanches, & même toutes les deux sont doubles & font deux Tons: C'est pourquoi j'ai mis deux noms sur chacune de ces Touches qui sont ceux qu'elles ont quand elles sont doubles. Lorsqu'elles sont simples elles s'appellent pour l'ordinaire, la première LA & la seconde SI. Mais il ne faut pas s'embarasser du nom de ces deux Touches, parce qu'elles servent assez rarement sur-tout, dans les Pièces qu'on apprend au commencement, & avant que le temps de s'en servir soit venu, on aura tout le loisir de s'informer de quelqu'un comment ces Touches se nomment au Clavecin, ou à l'Epinette qu'on aura: car elles ne sont pas les mêmes en tous les Instrumens, & leur différence dépend de la manière de celui qui accorde; mais pour l'ordinaire on les met au LA & au SI.

Je ne croi pas être obligé de dire qu'aux Clavecins qui ont deux Claviers; l'un & l'autre sont tout-à-fait semblables, en noms, en figure, & en tout. Cela se voit de soi-même.


Il faut se rendre aussi sûr dans la connoissance des Touches du Clavier, que dans la connoissance des Notes de la Tablature, & pouvoir dire avec la même facilité, c'est-à-dire tout d'un coup & sans hésiter : Cette Touche s'appelle S O L, celle-là U T cette autre M I, &c.

C H A P I T R E I I I.

De la Manière D'étudier les Pièces.

QUAND on connoît parfaitement les Notes & les Touches, il ne faut plus qu'avoir un Livre de Pièces de Clavecin; le mettre devant ses yeux; lire les Notes qui y sont écrites, & les toucher sur le Clavier, à mesure qu'on les lit. Le Clavecin chantera les Airs qui seront écrits dans le Livre, pourvû qu'on observe tout ce que je dirai dans la suite. Voilà en général comme on étudie les Pièces; mais pour dire plus particulièrement comment il s'y faut prendre, je ferai premièrement remarquer, que c'est sur les Touches noires qu'on joue & non sur les blanches, qui ne servent qu'en de certaines occasions, dont je ferai mention plus bas.

On doit toucher les Notes en certains endroits du Clavier, par rapport aux degrez où elles sont placées sur le Papier; ce qui s'expliquera mieux par des Exemples.

 La Note qu'on voit ici est un S O L; Il faut donc pour l'exprimer toucher un S O L sur le Clavier; mais comme il y en a plusieurs, on ne sçaura lequel choisir. La clef leve cette difficulté.

On doit toucher les Notes sur le Clavier, premièrement dans le quartier de la clef qui est marquée sur le Papier. En second lieu, il faut observer de les toucher

plus ou moins près de la Touche qui s'appelle clef, selon qu'elles sont sur le Papier plus ou moins près du degré, ou comme on voudra dire de la ligne sur laquelle la clef est assise. Ainsi, pour la Note qui est ici proposée, il faut considérer d'abord que c'est la clef de Sol qui préside: Ensuite que cette Note est directement assise sur le degré de la clef. Ces deux circonstances font, que pour l'exprimer, il faut toucher sur le Clavier précisément la Touche qui s'appelle CLEF DE SOL.

Pour cette autre Note qui est encore un SOL,



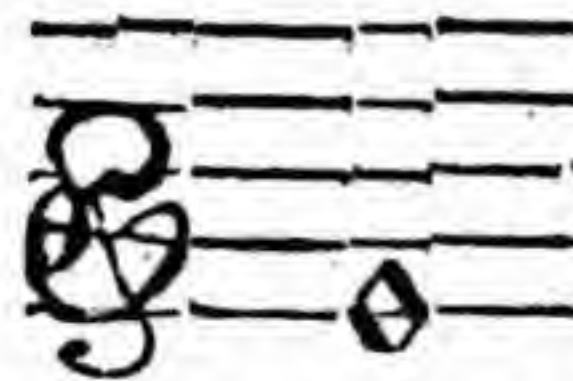
& qui n'est pas sur le degré de la clef, mais sept degrez plus haut, il faut toucher le SOL du haut du Clavier, A, *Voyez la Figure du Clavier*, sept Touches au dessus de celle qui s'appelle clef de Sol. Le côté droit du Clavier est ce qui s'appelle le haut, & le côté gauche en est le bas; parce qu'en passant de la gauche à la droite les Tons s'élevent, & au contraire en passant de la droite à la gauche ils s'abaissent.

Cette autre Note qui est un UT,



se doit toucher entre les deux Sol dont je viens de parler, B, *Voyez le Clavier*, parce qu'elle tient ce rang-là sur le Papier.

Cette autre Note qui est un MI,



se doit toucher deux Touches plus bas que

la clef de Sol, C, *Voyez le Clavier* par qu'elle est sur le Papier deux degrez plus bas que celui de la clef.

Je ne croi pas qu'il soit besoin d'en dire davantage sur cette regle, elle est des plus faciles du Livre, & doit se concevoir par les personnes qui auront le moins de disposition.

La même chose s'observe à l'égard des autres clefs.

CHAPITRE IV.

De la Valeur des Notes.

IL ne suffit pas de sçavoir où l'on doit toucher les Notes, il faut sçavoir encore combien de temps on doit rester sur chacune après l'avoir touchée : car il y a pour chaque Note un temps déterminé, qu'il ne faut ny diminuer, ny augmenter. C'est ce qui s'appelle observer la valeur des Notes. Les unes doivent passer vîtes, les autres marcher plus gravement, & les autres fort lentement ; & la difference de leur mouvement se distingue par leur figure. Il y a de cinq sortes de Notes, dont voicy les noms & les figures.



La *Ronde* est celle de toutes ces Notes qui vaut le plus ; c'est-à-dire, celle qui doit marcher le plus lentement. Après elle c'est la *Blanche*, ensuite les autres, selon l'ordre où je les ai rangées.

La *Ronde* vaut {
 2. fois la *Blanche*,
 4. fois la *Noire*,
 8. fois la *Croche*,
 16. fois la double *Croche*.

La *Blanche* vaut {
 2. fois la *Noire*,
 4. fois la *Croche*,
 8. fois la double *Croche*.

La *Noire* vaut {
 2. fois la *Croche*.
 4. fois la double *Croche*.

La Croche vaut 2. fois la double Croche.

La double Croche est la dernière des valeurs.

La valeur d'une Note s'exprime , comme j'ai dit , par la longueur du temps pendant lequel on la garde , après l'avoir touchée ; ainsi il faut rester plus long-temps sur celles qui valent le plus , & lâcher plutôt celles qui valent le moins. On doit rester sur une Ronde autant de temps qu'il en faudroit pour exprimer seize doubles Croches , parce qu'une Ronde vaut seize fois une double Croche. Je compare une Ronde à un Géant monstrueux , qui en un seul pas feroit autant de chemin qu'en pourroit faire un Nain en seize pas. Si deux Hommes , d'une taille si différente , marcheroient de compagnie , il faudroit que le Nain courût de toute sa force , pendant que le Géant ne feroit que se promener. Cette comparaison convient d'autant mieux à la Musique , qu'il y a des Notes qui courent fort vite , pendant que d'autres marchent lentement , & d'autres d'une médiocre vitesse , pour arriver cependant toutes au même but , c'est-à-dire à la fin de la Pièce dans le même temps. Pour sçavoir donc quelle portion de temps il faut donner à chaque valeur en particulier , il suffit de sçavoir ce qu'il en faut donner à une seule ; parce que toutes les Notes se conduisent à proportion l'une de l'autre.

La Noire , qui tient le milieu entre les valeurs , est celle sur qui toutes les autres se reglent. Il n'est donc besoin que de dire comment on doit conduire les Noires ; mais c'est icy où j'avouë que je me trouve embarrassé ; Il n'est pas aisé d'exprimer par des paroles la durée du temps qu'il faut employer sur une Noire , vû que cette portion de temps est si petite , que la mesure ne s'en trouve , ny dans un jour , ny dans une heure ; ny même dans la plus petite partie d'une minute : car la durée d'une Noire est moindre que tout cela. Cherchons donc quelque Exemple qui nous serve à mesurer le temps par plus petites portions , & qui le mesure également.

Le

Le Balancier d'une Horloge nous y pourroit peut-être aider : car il forme des mouvemens assez égaux, & assez fréquens ; mais il n'y est pas encore assez propre, parce que y ayant des Horloges de toutes tailles, & dont par conséquent les mouvemens du Balancier sont différens, il n'est pas aisé d'assigner sur quelle Horloge on doit se régler. Je n'y vois rien de plus propre que les pas que fait un Homme en marchant ; il les fait tous très-égaux, à moins qu'il ne soit boiteux. Nous nous en servirons donc, & nous dirons qu'il faut régler les Noires d'une Pièce sur les pas d'un Homme qui marcheroit un peu vite, & qui pourroit faire cinq quarts de lieues en une heure. Chaque Noire doit durer autant de temps, qu'il en mettroit à faire un pas. Il est donc très important de se mettre dans la tête l'idée de cette petite portion de temps, afin de s'en servir à régler les Notes des Pièces qu'on jouera ; & le meilleur moyen de l'y mettre est sans doute de marcher soi-même, selon la vitesse que je viens de dire & de s'attacher à sentir les divisions qu'on fait du temps par les pas en marchant de cette sorte, & sur tout l'égalité de ces divisions ; si cette égalité n'est pas sensible, on ne réglera jamais comme il faut les Notes. J'appellerai cette petite portion de temps qui s'emploie à faire un pas UN TEMPS, selon le langage des Musiciens, & ce terme qui est de l'Art dont je traite en ce Livre, me facilitera les moyens de me faire entendre.

Je dirai donc qu'une Noire doit durer un temps ; qu'une Blanche en doit durer deux, & une Ronde quatre. Qu'une Croche ne valant que la moitié d'une Noire, il en faut passer deux pendant la durée d'un temps, & que quand les Notes sont doubles Croches on en met quatre. Voila comme on conduit les Notes par rapport à leur valeur, & c'est en observant cette règle qu'on donne aux Pièces le mouvement qui est l'ame de la Musique.

Avant

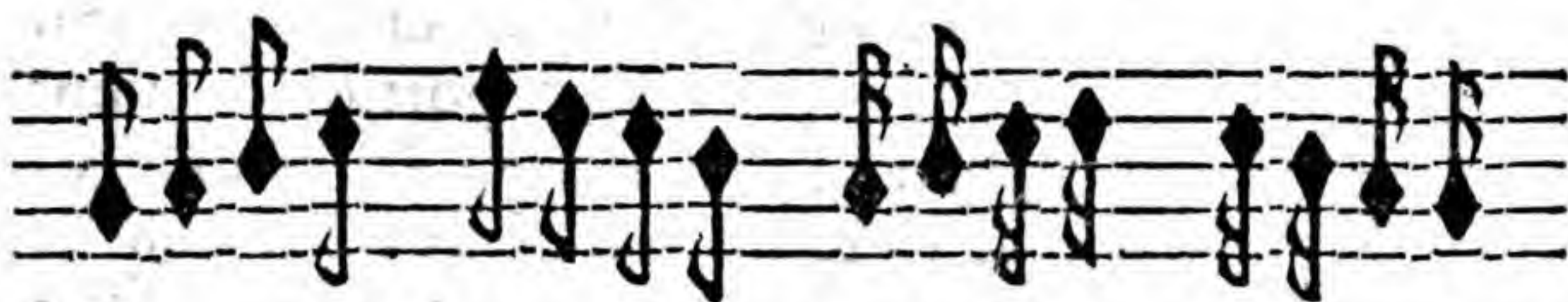
Avant que de sortir de ce Chapitre , il ne fera pas hors de propos de faire remarquer au Lecteur , que les Croches & les doubles Croches n'ont pas toujours la forme que je leur ai donnée à la page cy-devant , & qu'elles ne sont faites de cette sorte , que quand elles sont seules , comme en cet endroit-là ; mais que lors qu'il y en a plusieurs de suite , on les attache ensemble par un seul trait de plume , pour les Croches , & par un double trait pour les doubles Croches.

E X E M P L E.



Quelquefois aussi on les sépare en la manière qui suit
Voyez les Remarques.

E X E M P L E.



Les autres Notes ne sont jamais faites autrement que je les ai présentées ; mais on peut encore remarquer , que pour les Notes qui ont des queueës , on tourne indifferemment la queueë en haut ou en bas , sans que cela y apporte aucune difference.

C H A P I T R E V.

Du point.

L'USAGE du Point en Musique, est d'augmenter les Notes de la moitié de leur valeur naturelle, & on le met pour cet effet après la Note qu'on veut augmenter.

E X E M P L E.



Ces Notes dont la valeur est augmentée de la moitié par un Point, s'appellent Notes **POINTÉES**: Ainsi on dit une Ronde pointée, une Blanche pointée, une Noire pointée, une Croche pointée. La double Croche n'est jamais pointée. *Voyez les Remarques.*

Une Ronde pointée vaut {
 3. Blanches,
 6. Noires,
 12. Croches,
 24. Doubles Croches.

Une Blanche pointée vaut {
 3. Noires,
 6. Croches,
 12. Doubles Croches.

Une Noire pointée vaut {
 3. Croches.
 6. Doubles Croches.

Une Croche pointée vaut 3. Doubles Croches.

Lors qu'une Ronde est pointée, il faut lui donner la durée de six des temps dont j'ai parlé au lieu de quatre, parce qu'elle est augmentée de la moitié. La Blanche pointée en doit durer trois, & les autres Notes à proportion; ce que j'expliquerai plus particulièrement au Chapitre de la Mesure.

CHA-

De la Tenue.

LEs Notes dont la valeur n'est pas augmentée par un Point, peuvent fort bien s'appeller Notes d'une valeur SIMPLE, & celles qui sont augmentées par un Point Notes d'une valeur COMPOSÉE; parce que les Notes ayant chacune leur valeur particulière qui se distingue par leur figure; si on augmente cette valeur par un Point, c'est faire sans doute une Composition de valeur.

Mais il se fait une autre Composition de valeur par le moyen d'une figure qu'on appelle TENUE, laquelle varie encore plus que le Point la valeur naturelle des Notes: car le Point n'augmente jamais une Note que de la moitié de sa valeur justement; & la tenue l'augmente tantôt de la double, tantôt du triple, tantôt de la moitié, tantôt du quart, & tantôt du demi-quart. Enfin, par le moyen de la Tenue on fait des Notes de quelle valeur on veut, & ce n'est que pour cela quelle a été inventée. *Voyez les Remarques.*

La Tenue s'appelle ainsi, parce qu'elle sert à attacher plusieurs Notes ensemble, & de toutes ces Notes n'en faire qu'une. Sa figure est telle qu'on la voit dans la démonstration qui suit. Elle se place entre les Notes qu'elle lie de la façon que cette démonstration l'expose.

Démonstration de la Tenue & de son usage.

Les Notes que la Tenue attache ensemble ne sont jamais

D U C L A V E C I N.

mais affises sur differens degrez ; c'est-à-dire qu'elle n'attache point un **U_T** avec un **R_E**, ou un **M_I**, ny un **F_A** avec un **L_A**, ou un **S_I**, mais elle attache toujours un **U_T** avec un **U_T** en même degré, un **SOL** avec un même **SOL**, &c. comme l'exemple cy-dessus le fait voir.

Si la Tenuë n'enchaîne que deux Notes ensemble, elle ne se met qu'une fois A ; si elle en enchaîne trois, elle se met deux fois BB ; si elle en enchaîne quatre, elle se met trois fois CCC, &c.

E X E M P L E.



Plusieurs Notes attachées ensemble par une ou plusieurs Tenuës, ne doivent être regardées que comme une seule Note, à laquelle on doit donner la valeur de toutes celles qui se tiennent. Ainsi deux Noires attachées ensemble doivent être considérées comme une Blanche. Quatre Noires comme une Ronde, Deux Croches comme une Noire, &c.

La manière d'exprimer ces Notes , est de les toucher comme s'il n'y en avoit qu'une seule : Ainsi il faut donner à la première la valeur de toutes celles qui sont enchaînées avec elle , & ne point toucher les autres : ou pour dire la chose d'une autre façon. Après avoir touché la première de ces Notes enchaînées, il ne faut pas relever le doigt pour toucher les autres , mais garder toujours cette première jusqu'à ce que le temps qu'on auroit mis à toucher toutes les autres soit expiré.

CHA-

De la Liaison.

LA Liaison par sa figure & par son usage, a beaucoup de ressemblance avec la Tenuë. Elle enchaîne comme celle-cy plusieurs Notes ensemble, & augmente leur valeur par cet enchaînement; mais avec cette différence que la Tenuë ne lie jamais que des Notes en même degré, & que la Liaison au contraire ne lie que des Notes assises sur differens degrez, comme on le voit par la démonstration qui suit.

Démonstration de la Liaison & de son usage.

De plusieurs Notes enchainées par une Tenuë, on ne touche que la première, qu'on garde autant de temps qu'on en consumeroit à toucher toutes les autres, ainsi que nous l'avons dit au Chapitre précédent; mais il n'en est pas de même de la Liaison.

On touche toutes les Notes que la Liaison embrasse, & ce qui est l'effet de la Liaison; on garde toutes ces Notes après les avoir touchées, quoi-que leur valeur soit expirée, & on ne les lâche que lors qu'il est temps de lâcher la dernière.

Pour expliquer cecy plus clairement, je suppose quatre Notes enchainées par une Liaison A B C D, cy-dessus, selon l'ordre où elles sont rangées. A, se doit toucher la première; B, la seconde; C, la troisième, & D, la quatrième. Mais en touchant B, il ne faut point lâcher A, ni en touchant C, lâcher B, ny A, ny en tou-

touchant D, lâcher ny A ny B, ny C. On doit garder toutes ces Notes, & ne les quitter que lorsqu'il est temps de lâcher la dernière; c'est-à-dire, lorsque D, a achevé sa valeur. Alors on les lâche toutes à la fois, quoi qu'on les ait touchées l'une après l'autre.

Pour achever la comparaison de la Tenuë avec la Liaison, on peut remarquer que la Tenuë se met plus d'une fois quand elle enchaîne plus de deux Notes, comme nous l'avons dit en son lieu, & que la Liaison ne se met qu'une fois, soit qu'elle en enchaîne trois, ou quatre, ou davantage.

La regle générale est qu'on doit garder toutes les Notes que la Liaison embrasse, jusqu'à-ce qu'il soit temps de lâcher la dernière; mais il y a des occasions où il ne faut pas les garder toutes. Quand la première Note & la dernière sont longues; c'est-à-dire Rondes ou Blanches, & que les autres sont brèves, c'est-à-dire Croches ou doubles Croches, comme dans l'Exemple suivant, on ne doit garder que la première & la dernière, & lâcher toutes les autres.

EXEMPLE,

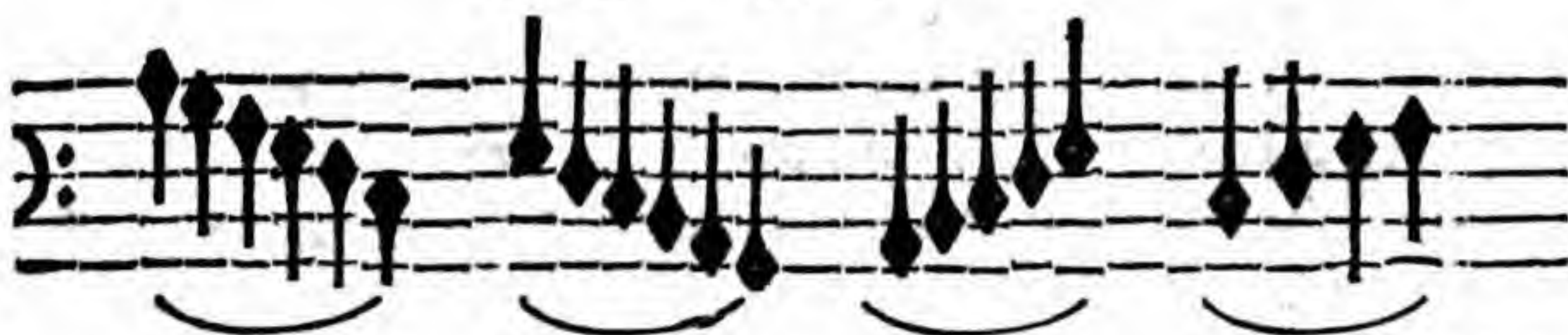


Mais sans examiner si la première & la dernière sont plus longues que les autres, il suffit que les Notes que la Liaison embrasse marchent par degrez successifs pour obliger à ne garder que la première & la dernière. Ainsi dans les Exemples qui suivent, quoi que les Notes soient toutes d'une même valeur, on ne doit garder que la première & la dernière, de celles que la Liaison embrasse, parce qu'elles marchent par degrez qui se succèdent, & qui ne sont point interrompus.

C

EXEM-

E X E M P L E.



Quelquefois aussi, quoi-que les Notes qu'une Liaison embrasse marchent par degrez interrompus, on ne laisse pas de lâcher celles du milieu, en ne gardant que la première & la dernière; & c'est lorsque la Liaison est tournée d'un certain sens, qui semble exclure ces Notes du milieu, & ne vouloir lier que celle qui commence le passage avec celle qui le finit. Un Exemple l'expliquera mieux.



Des cinq Notes qu'on voit icy accompagnées d'une Liaison A, on ne doit garder que la première & la dernière, par-

ce que la Liaison étant tournée du sens qu'elle est, il est visible qu'elle ne lie que la Note qui commence avec celle qui finit: Mais si elle étoit tournée de cet autre sens B, il faudroit les garder toutes.



La Liaison s'employe particulièrement dans les Préludes, & quelque fois aussi dans les Pièces, mais plus rarement.

Parmi les Remarques, qui sont à la fin de ce Livre, il y en a une sur la Liaison; mais elle n'est point faite pour les Ecoliers.

CHAPITRE VIII.

Des signes qui marquent la Mesure & le Mouvement,

IL y a toujours au commencement des Pièces, immédiatement après la première clef, une certaine figure qu'on appelle le **SIGNE**, laquelle se met dans chaque Pièce, pour en distinguer le caractère. Le **Signe** est le plus souvent un, ou plusieurs chiffres, & quelquefois aussi une lettre ou quelque chose d'approchant. Mais avant que de parler des **Signes**, il faut faire remarquer deux choses au Lecteur. La première, que dans toutes les Pièces, les Notes sont séparées avec de petites barres, par petites portions égales, qu'on appelle **MESURES**; Ce n'est pas à dire pour cela que chaque mesure d'une **PIÈCE** contienne un nombre égal de Notes; mais c'est-à-dire, que les Notes d'une mesure prises toutes ensemble, sont égales en valeur aux Notes d'une autre mesure prises aussi toutes ensemble, comme un écu est égal à deux pièces de trente sols, ou à quatre pièces de quinze sols: on sépare ainsi les Notes pour marquer les divisions qui sont naturellement dans le chant; car le chant d'une Pièce n'est pas composé sans ordre & sans raison; il est formé de plusieurs morceaux qui ont chacun leur sens complet; & une Pièce de Musique ressemble à peu près à une Pièce d'Eloquence, ou plutôt c'est la Pièce d'Eloquence qui ressemble à la Pièce de Musique: car l'harmonie, le nombre, la mesure, & les autres choses semblables qu'un habile Orateur observe en la composition de ses Ouvrages, appartiennent bien plus naturellement à la Musique qu'à la Rétorique. Quoi qu'il en soit, tout ainsi qu'une Pièce d'Eloquence a son tout, qui est le plus souvent

composé de plusieurs parties ; Que chaque partie est composée de périodes, qui ont chacune un sens complet ; Que ces périodes sont composées de membres, les membres de mots, & les mots de lettres ; De même le chant d'une Pièce de Musique a son tout, qui est toujours composé de plusieurs reprises. Chaque reprise est composée de cadences, qui ont chacune leur sens complet, & qui sont les périodes du chant. Les cadences sont souvent composées de membres ; les membres de mesures, & les mesures de notes. Ainsi, les notes répondent aux lettres, les mesures aux mots, les cadences aux périodes, les reprises aux parties, & le tout au tout. Mais ces divisions qui sont dans le chant, ne sont pas apperçûes par tous ceux qui entendent chanter, ou jouer de quelque Instrument : Il faut être du Métier pour les sentir ; excepté quelques-unes qui sont si grossières, que tout le monde les comprend ; cependant elles se marquent dans la tablature, par les barres qui séparent les mesures, & par quelques autres caractères dont je parlerai en leur lieu.

La seconde chose qu'il faut remarquer, est que pour se former une idée plus sensible de la durée qu'il faut donner à chaque Note dans une Pièce, les Musiciens ont inventé de faire avec la main certains mouvemens égaux sur lesquels ils reglent leurs Notes : C'est-là ce qui s'appelle battre la mesure ; & l'on use de ce terme pour deux raisons. La première, parce que ces mouvemens doivent être marquez sensiblement comme si l'on battoit sur quelque chose ; Ce qui est plus expliqué ailleurs : Et la seconde, parce qu'ils sont fixez à certain nombre, lequel s'applique à chaque mesure en particulier, pour les regler toutes l'une comme l'autre, & qui se repete autant de fois qu'il y a de mesures dans la Pièce. Il y a des Pièces où l'on doit faire quatre mouvemens pour chaque mesure ; d'autres où l'on n'en doit faire que trois, & d'autres qui n'en demandent que deux.


Ces

Ces mouvemens s'appellent Temps, & quand on en fait quatre pour chaque mesure, cela s'appelle battre la mesure à quatre temps: Si l'on n'en fait que trois, c'est la battre à trois; & si l'on n'en fait que deux, c'est la battre à deux temps.

Or le Signe qu'on met au commencement d'une Pièce, marque ces trois choses à la fois; Combien il doit y avoir de Notes dans chaque mesure; A combien de temps elle doit se battre, & quel mouvement, c'est-à-dire, quelle vitesse, ou quelle gravité il faut donner à la Pièce.

Il y a neuf differens signes qui ont chacun leur signification particuliere, desquels les noms & les figures sont cy-aprés.

Noms & Démonstration des Signes.

C		2	$\frac{4}{8}$
Majeur.	Mineur.	Binaire.	Quatre pour huit.
$\frac{3}{2}$		3	$\frac{3}{8}$
Trois pour deux		Trinaire.	Trois pour huit.
ou		ou	
Double triple.		Triple simple.	
$\frac{6}{4}$			$\frac{6}{8}$
Six pour quatre.			Six pour huit.

Nous dirons premièrement combien chaque Signe demande de Notes dans la Mesure, ensuite nous parlerons des Temps, & du Mouvement.

Le Signe MAJEUR veut quatre Noires dans la Mesure, ou la valeur de quatre Noires.

Le Signe MINEUR quatre Noires aussi, ou leur valeur.

Le Signe BINAIRE quatre Noires tout de même, ou leur valeur.

Le Signe de QUATRE POUR HUIT quatre Croches, ou leur valeur, au lieu de quatre Noires.

Le Signe de TROIS POUR DEUX OU TRIPLE DOUBLE, trois Blanches, ou leur valeur.

Le Signe TRINAIRE ou de TRIPLE SIMPLE, trois Noires ou leur valeur.

Le Signe de TROIS POUR HUIT trois Croches, ou leur valeur.

Le Signe de SIX POUR QUATRE, six Noires ou leur valeur.

Le Signe de SIX POUR HUIT, six Croches ou leur valeur.

Exemple ou Démonstration de tout ce qui vient d'être dit touchant les Signes.

Le Signe majeur.



Le Signe mineur.



Le Signe binaire.



Le Signe de quatre pour huit.



Le Signe de trois pour deux.



Le Signe trinaire.



Le Signe de trois pour huit.



Le Signe de six pour quatre.

Il y a une petite remarque à faire sur ce signe : C'est que, quoi qu'il veuille toujours six Noires à la mesure, il les distribue cependant de deux manières. En quelques Airs, c'est presque toujours une croche entre deux noires, & en d'autres, ce sont plusieurs noires, & plusieurs croches de suite, mêlées indifféremment avec quelques blanches.

PREMIERE MANIERE.



SECONDE MANIERE.



Ces deux manières de distribuer les Notes dans la Mesure de six pour quatre, établissent dans la manière de la battre, une difference que nous expliquerons aux pages suivantes.

Le Signe de six pour huit.

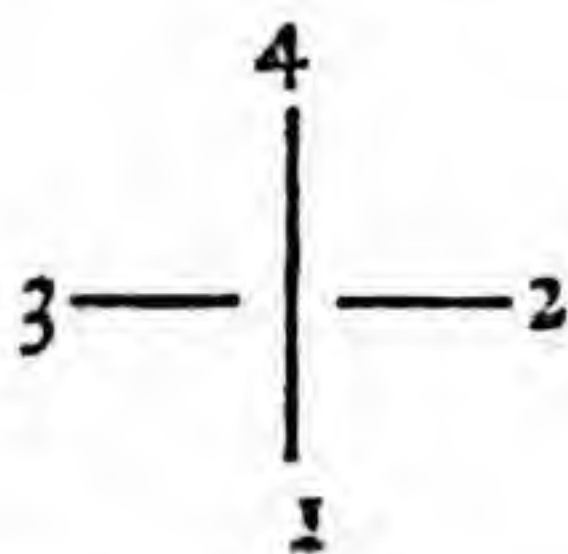


Après avoir connu ce que les Signes ordonnent, à l'égard du nombre des Notes qui doivent être dans chaque mesure d'une Pièce, il faut apprendre ce qu'ils ordonnent touchant la manière de battre la Mesure, & de donner le mouvement; & cecy regarde une matière que j'ay déjà ébauchée cy-devant, dans l'endroit où j'ay parlé de la manière de regler la durée des Notes, en disant que les Noires devoient se mesurer sur les pas d'un Homme, qui fait cinq quarts de lieuë dans une heure, & que les autres valeurs se conduisoient, à proportion de la Noire: Mais ce que j'ay dit en cet endroit-là, n'est pas une regle qui doive s'appliquer à toutes sortes de Pièces: car si cela étoit, elles auroient une trop grande uniformité de mouvement entre elles, puisque les Notes se conduiroient en toutes d'une même vîtesse. Or il y a plusieurs sortes de mouvemens; ainsi il faut par nécessité que les Noires & les autres Notes à proportion, se conduisent en certaines Pièces, d'une certaine vîtesse, & en d'autres Pièces, d'une autre vîtesse. Si je n'ay pas fait cette distinction aux pages précédentes, c'est que ce n'étoit pas alors le temps d'en parler; & si d'ailleurs, j'ay choisi pour la durée des Noires, celle des pas d'un Homme qui fait cinq quarts de lieuë dans une heure; c'est parce que cette Mesure est plus ordinaire aux Noires, & qu'il y a moins de Pièces, où on les conduise d'une autre vîtesse. J'expliqueray par ordre ces différens degrez de vîtesse marquez par les Signes, en enseignant à battre la mesure; car ces deux choses sont liées l'une avec l'autre: mais il faut remarquer que ce que je vais dire, touchant la manière de battre la Mesure, ne se peut exécuter en jouant du Clavecin, ny d'aucun autre Instrument, à cause qu'on a les mains occupées, & qu'il n'y a que ceux qui chantent qui le puissent faire. Cependant je ne croy pas devoir me dispenser d'en parler, puis que c'est une chose dont la connoissance est utile à toute personne qui se mêle de Musique, & que
d'ail-

d'ailleurs, il n'y a point d'autre voye pour enseigner comment la cadence se donne aux Pièces, ce qui est absolument necessaire à sçavoir.

Pour le Signe majeur C.

Aux Pièces marquées du Signe majeur, la Mesure se bat à quatre temps; c'est-à-dire, qu'il faut faire quatre mouvemens de la main, pour chaque Mesure. On les fait ordinairement de la main droite, pour la bonne grace en cette sorte. Le premier temps en baissant la main, ou en la faisant frapper dans la gauche. Le second en la portant à droit. Le troisiéme en la passant à gauche; Et le quatriéme en la relevant, imitant par ces quatre mouvemens la Figure qu'on voit icy.



Ces quatre mouvemens doivent être égaux; c'est-à-dire, qu'il ne faut pas employer plus de temps, à passer du premier au second, que du second au troisiéme, du troisiéme au quatriéme, & du quatriéme au premier. La Mesure à quatre temps est fort grave; les temps s'en doivent mesurer sur les pas d'un Homme qui se promene, & même assez lentement. Je compare toujours les temps de la Musique aux pas d'un Homme, parce que les pas d'un Homme étant égaux entre eux, sont fort propres à donner une juste idée des temps & de leur égalité. Il y a quatre Noires dans la mesure à quatre temps; ainsi chaque Noire doit durer un temps. Les Blanches en doivent durer deux; les Blanches pointées trois, & les Rondes quatre. Les Croches ne doivent du-

durer qu'un demy temps; c'est-à-dire, qu'il en faut passer deux pendant la durée d'un temps, & les doubles Croches valant la moitié moins que les Croches, on en met quatre pour un temps: mais tout cecy a déjà été dit au Chapitre de la valeur des Notes.

La première Note de la Mesure se met en frappant le premier temps; si c'est une Noire elle dure depuis le premier temps jusqu'au second; si c'est une Blanche, elle dure depuis le premier jusqu'au troisième, &c. Mais quelque fois la première Note ne se met pas avec le premier temps, comme on le verra cy-après, au Chapitre X.

Pour le Signe mineur 

Aux Pièces marquées du Signe mineur, la Mesure ne se bat qu'à deux Temps; le premier en baissant la main, ce qu'on appelle FRAPPER, & le second en la relevant, selon cette figure.

2
|
1

Cette Mesure contient quatre Noires comme celle du Signe majeur; ainsi pour en faire un partage égal sur les deux temps, il faut mettre deux Noires sur chacun.

Les deux mouvemens qu'on fait de la main en battant cette Mesure, doivent être dans leur durée pareils à ceux de la Mesure à quatre temps; c'est-à-dire, ny plus lents, ny plus pressés, & cecy doit faire comprendre que dans les Pièces marquées du Signe mineur, les Notes vont une fois plus vite que dans celles qui sont marquées du Signe majeur; puisque dans la même durée d'un temps, on met deux Noires au lieu d'une.

La

La vîtesse qu'ont les Noires dans les Pièces de ce mouvement, revient à celle que je leur ay donnée d'abord quand je les ai réglées sur les pas d'un Homme qui fait cinq quarts de lieuë dans une heure.

Pour le Signe binaire. Z

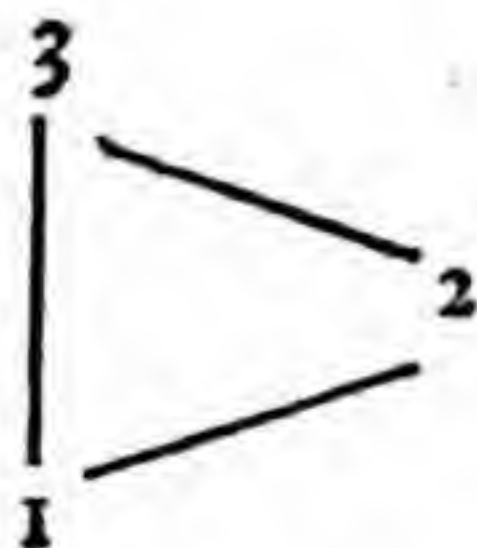
Aux Pièces marquées du Signe binaire, la Mesure se bat à deux temps, comme à celles qui sont marquées du Signe mineur; mais avec cette différence, que les temps du Signe binaire doivent aller une fois plus vite que ceux du Signe mineur. A cela près ces deux sortes de Mesures sont tout à fait semblables.

Pour le Signe de quatre pour huit. $\frac{4}{8}$

Aux Pièces marquées du Signe de quatre pour huit, la Mesure se bat encore à deux temps; mais comme elle ne contient que quatre Croches, & qu'il n'y en a que deux à mettre sur chaque temps, & non pas deux Noires, comme dans celles dont nous venons de parler; ses temps doivent aller encore une fois plus vite que ceux du Signe binaire; ainsi cette Mesure est très vite.

Pour le Signe de trois pour deux $\frac{3}{2}$

Aux Pièces marquées du Signe de trois pour deux, la Mesure se bat à trois temps, lesquels se font le premier en frappant, c'est-à-dire en baissant la main; le second en la portant à droit, & le troisième en la relevant, conformément à la Figure suivante.



La Mesure de trois pour deux contient trois Blanches, & l'on en met une, ou sa valeur, sur chaque temps lesquels doivent être graves, c'est-à-dire lents, & tout pareils à ceux de la Mesure à quatre temps.

Pour le Signe Trinaire $\overline{3}$

Aux Pièces marquées du Signe Trinaire, la Mesure se bat à trois temps comme à la précédente, excepté qu'en celles-cy les temps doivent aller une fois plus vite, parce que la Mesure n'est que de trois Noires, & qu'on n'en met qu'une ou sa valeur pour chaque temps. A cela près ces deux Mesures sont toutes pareilles; mais celle-cy est bien plus en usage que l'autre, ainsi que nous le remarquerons plus loin.

C'est encore dans les Pièces de ce mouvement que les Noires ont la durée du pas d'un Homme, qui fait cinq quarts de lieue dans une heure.

Pour le Signe de trois pour huit $\begin{smallmatrix} 3 \\ 8 \end{smallmatrix}$

Aux Pièces marqués du Signe de trois pour huit, la Mesure se bat encore à trois temps, mais cette Mesure n'étant composée que de trois Croches, & ny en ayant qu'une à mettre sur chaque temps, ils doivent aller encore une fois plus vite que ceux du Signe Trinaire, c'est-à-dire très vite: mais à cause de cette grande vitesse, & de la difficulté qu'il y auroit à faire de la main

trois

trois mouvemens si pressez, on a coûtume de ne battre cette Mesure, pour ainsi parler, qu'à un temps; c'est-à-dire qu'on se contente de frapper sur la première Note de la Mesure, & qu'on passe les deux autres en relevant la main, sans distinguer de second, ny de troisième temps.

C'est ainsi que se battent encore les Menuets à danser, quoy que la Mesure en soit de trois Noires, parce qu'on les joüe fort gayement. Je dis les Menuets à danser; car il y a des Menuets de Clavecin qui ne se joüent pas ordinairement si vite.

6
—
4

Pour le Signe de six pour quatre

Aux Pièces marquées du Signe de six pour quatre, la Mesure se bat de deux manières, ainsi que nous l'avons dit aux pages précédentes. Quand les Notes sont distribuées dans la Mesure, de la façon que j'ay appelée première manière, & dont l'Exemple est dans la démonstration cy-devant, la Mesure se bat à deux temps, sur chacun desquels on met trois Noires, ou leur valeur. Mais quand les Notes sont distribuées de la façon que j'appelle seconde manière, la Mesure se bat à trois temps; non pas à trois temps lents en mettant deux Noires sur chaque temps comme dans la Mesure de trois pour deux; mais à trois temps gais, pareils à ceux du Signe Binaire, en ne mettant qu'une Noire sur chaque temps, & faisant ainsi deux Mesures d'une, puis qu'il y a six Noires dans la Mesure.

Les Noires de cette Mesure, quand on la bat ainsi à trois temps reviennent encore aux pas de l'Homme dont j'ay tant parlé; mais quand on ne la bat qu'à deux temps, les Notes passent beaucoup plus vite: car ces deux temps doivent être du moins aussi pressez que ceux du Signe binaire.

Pour

6
Pour le Signe de six pour huit $\frac{6}{8}$

Aux Pièces marquées du Signe de six pour huit, la Mesure se bat encore à deux temps, tout de même qu'en la première manière de six pour quatre, excepté seulement que les temps de six pour huit doivent aller une fois plus vite que ceux de six pour quatre, parce que la Mesure n'est composée que de six Croches, au lieu que l'autre est de six Noires; à cela près, ces deux Mesures n'ont aucune difference.

Les mouvemens qu'on fait de la main en battant la Mesure, ne doivent point être faits mollement; Ils doivent au contraire être marquez sensiblement & distinctement: & quoy qu'ils se fassent en l'air, il faut qu'il semble que l'on batte sur quelque chose selon le nom qu'on leur a donné. La main doit, pour ainsi dire, danser en les faisant, & représenter aux yeux une image de la cadence que l'oreille doit entendre; mais le premier temps de chaque Mesure doit être encore plus marqué que les autres. Les Musiciens appellent ce temps le **FRAPPE**, parce qu'en effet ceux qui battent la Mesure dans un Concert, ont coûtume de frapper ce temps dans leur main, ou sur une table avec un papier roulé. On fait sentir ainsi le premier temps de la Mesure plus que les autres, parce que c'est toujours sur celui-là que la Cadence tombe dans un Air, & c'est pour en marquer la chute qu'on le frappe avec éclat. Mais comme il n'est pas possible de battre la Mesure de la main en jouant du Clavecin, il faut se remplir la tête de l'idée de ces mouvemens, afin de la battre en esprit, & de regler, sur cette Mesure qui se battra dans la tête, la Cadence des Pièces qu'on jouera.

Toutes les sortes de Mesures, dont nous venons de parler, ne sont pas d'un usage également fréquent.

Les

Les plus ordinaires sont,

La Mesure { à deux temps GRAVES OU LENTS, mar-
quée par le Signe mineur.
à deux temps GAIS OU LEGRS, marquée
par le Signe binaire.
à trois temps LEGRS, marquée par le Si-
gne trinaire.

C'est pour cela que quand les Musiciens parlent d'un Air à DEUX TEMPS; ils entendent toujours un Air marqué du Signe MINEUR ou du BINAIRE, & jamais un Air marqué du QUATRE POUR HUIT, encore moins du SIX POUR QUATRE, ny du SIX POUR HUIT, quoy que ces derniers se battent aussi à deux temps.

Par la même habitude, quand ils parlent d'un Air à TROIS TEMPS simplement, il faut entendre un Air marqué du Signe trinaire $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{8}$; mais quand ils disent $\frac{3}{2}$ TROIS TEMPS LENTS, cela signifie le trois pour deux $\frac{3}{2}$.

Pour ce qui est des Airs marquez des autres Signes, ils les nomment ordinairement par le nom de leur Signe. Ils disent, par exemple, un AIR à SIX POUR QUATRE, à TROIS POUR HUIT, &c, à moins que ces Airs n'ayent des noms particuliers qui les distinguent encore mieux que le Signe: car alors ils se servent de ces noms, & ils disent une GIGUE, un PASSEPIED, &c.

J'ay placé icy cette remarque, afin que le Lecteur entende ce que je voudray dire, lorsque dans la suite je me serviray de ces expressions; un AIR à DEUX TEMPS, un AIR à TROIS TEMPS, ce que je vais faire, dès l'article suivant.

De quelques difficultez qui se trouvent dans la manière de battre la Mesure.

Il est bien aisé de battre la Mesure d'une Pièce, quand

le nombre des Notes de chaque Mesure est égal au nombre des temps qu'il faut faire pour la battre; lorsque par exemple dans une Pièce à trois temps, il y a toujours trois Noires dans la Mesure. Mais quand le nombre des Notes ne répond pas aux nombre des temps, & qu'il y a ou plus de Notes que de temps, ou plus de temps que de Notes; alors il est un peu plus difficile de les ajuster l'un avec l'autre. Ce n'est pas-là cependant la plus grande difficulté qui puisse arriver dans la manière de battre la Mesure. Ce qui embarrasse le plus les Personnes qui apprennent à battre, est quand il se trouve dans la Mesure des Notes composées qui anticipent d'un temps sur l'autre: C'est-à-dire des Notes, qui ayant rempli entièrement le temps sur lequel elles ont commencé, vont achever leur valeur sur la moitié ou le quart du temps qui suit. Il faut donner des Exemples de ces Notes, pour expliquer comment elles s'ajustent avec les temps.

Ceux qui ne sçavent pas chanter, doivent toucher de la main gauche les Notes qui suivent sur le Clavier, & battre la Mesure de la main droite.



La Note *A* se met, en battant le premier temps de la Mesure; mais comme elle vaut un temps & demi à cause qu'elle est pointée, on bat encore le second temps, avant que de la quitter. Après que le second temps est battu, on touche la Note *B* avant que de battre le troisième, parce que la Note *B* est pour le reste du second temps, dont la Note *A* n'a occupé que la moitié. Ensuite on bat le troisième temps sur la Note *C*.

Au-

AUTRE EXEMPLE.



On bat sur la Note composée *D*, le premier, le second & le troisième temps; & après que le troisième temps est battu, on touche la Note *E*, avant que de retomber sur le premier temps de la Mesure suivante.

La même chose d'une autre manière.



AUTRE EXEMPLE.



On bat le premier & le second temps sur la Note composée *F*; mais d'abord que le second temps est battu, on touche les trois Notes *G*, *H*, *I*, avant que de battre le troisième sur la Note *K*.

AUTRE EXEMPLE.



D 2

La Note composée *L* vaut deux Mesures & un temps & demy ; ainsi on bat sur elle la première & la seconde Mesure entières avec le premier & le second temps de la troisième ; mais après que le second temps de cette troisième Mesure est battu , on touche la Note *M*, avant que de battre le troisième temps , lequel ne se bat qu'en touchant la Note *N*.

De la Syncope.

Il y a une autre sorte d'anticipation , encore plus embarrassante , que celle dont nous venons de parler. C'est lorsqu'une Note commence à la moitié d'un temps , & finit à la moitié d'un autre. Ces sortes de Notes s'appellent *SINCOPE*S , ou les Mesures où elles se trouvent *MESURES SINCOPE'ES* ; mais sans s'embarrasser du nom , il faut seulement remarquer que la Syncope ne se trouve guère que dans la Mesure à deux temps , quoy qu'elle puisse être aussi quelquefois en d'autres , mais plus rarement. Pour se rendre cette Mesure sincopée facile à battre , il faut s'en former une autre idée , que celle qu'elle offre d'abord aux yeux. Et pour l'expliquer , j'en vais donner des Exemples.

EXEMPLE DE LA SINCOPE.



EXPLICATION.

La Note blanche *P* est celle qui *SINCOPE*. Elle commence sa valeur à la moitié du premier temps de la Mesure

sure où elle est, & la finit à la moitié du second. Pour battre cette Mesure, il faut frapper le premier temps sur la Note, *O* ensuite toucher la Note *P*, & après l'avoir touchée & que la moitié de sa valeur est consumée, il faut lever le second temps. L'autre moitié de la Note *P* fait le commencement du second temps; lequel s'achève en touchant la Note *Q*. Voila comment se bat cette Mesure; mais en regardant la Note *P* comme si c'étoit deux Noires liées ensemble au lieu d'une Blanche, on y aura plus de facilité; parce qu'on verra deux Noires à mettre sur chaque temps.

E X E M P L E.



La Sincope se trouve plus souvent dans la Mesure à deux temps legers que dans celle à deux temps lents. Elle est quelquefois aussi dans la Mesure à quatre temps, & dans celle de quatre pour huit; mais elle ne se rencontre que très rarement dans les autres. Quelque part où elle se trouve, elle s'exprime comme j'ay dit, en battant le temps à la moitié de sa valeur. Mais pour le faire avec plus de facilité, il faut diviser dans son esprit la Note qui sincope en deux. Si c'est une Blanche, la regarder comme deux Noires liées, & si c'est une Noire, comme deux Croches.

EXEMPLE

Des Sincopes dans la Mesure à quatre temps, &
dans celle de quatre pour huit.

Les Notes marquées d'une Etoile sont celles qui sincopent.




Manière dont il faut envisager ces Notes pour les ajuster sans peine sur les temps.



L'anticipation d'un temps sur l'autre, faite par le moyen de la Sincope, ne se trouve guère, ainsi que je l'ay déjà remarqué, dans la Mesure à deux temps; mais l'autre sorte d'anticipation faite par le moyen des Notes pointées, ou liées par une tenüe, se trouve en toute sorte de Mesure. Je n'en ay cependant donné des Exemples que par la Mesure à trois temps. Mais qui entendra comment ces Notes ANTICIPANTES se battent dans la Mesure à trois temps, entendra sans peine comment elles se battent dans les autres; car en toute sorte de Mesure les Notes s'ajustent sur les temps de la même manière.

Pour comprendre en une seule idée tout ce que nous avons dit touchant les Mesures, nous remarquerons qu'elles se réduisent à trois sortes. La première comprend celles qui sont composées de quatre Notes; sçavoir,

La Mesure	{	MAJEURE, marquée par ce Signe.....	C
		MINEURE, marquée par cet autre.....	
	{	BINAIRE, marquée par.....	2
	{	DE QUATRE POUR HUIT, marquée par.....	4 8

La seconde sorte comprend celles qui sont composées de trois Notes; sçavoir,

La Mesure	{	DE TROIS POUR DEUX, marquée par...	$\frac{3}{2}$
		TRINAIRE, marquée par 3 ou $\frac{3}{4}$	3 4
		DE TROIS POUR HUIT, marquée par...	3 8

La troisième sorte comprend celles qui sont composées de six Notes; sçavoir,

La Mesure	{	DE SIX POUR QUATRE, marquée par...	6 4
		DE SIX POUR HUIT, marquée par.....	6 8

Après avoir distingué trois sortes de Mesures, on peut encore considérer dans chaque sorte en particulier la gradation des mouvemens, laquelle suit l'ordre où les Mesures sont rangées cy-dessus.

Le Signe MAJEUR assigne aux Pièces un mouvement grave & lent, expliqué aux pages précédentes, & qui étant bien entendu, explique tous ceux de la première espèce; car le Signe MINEUR leur donne le mouvement une fois plus vîte que le majeur. Le BINAIRE une fois plus vîte que le mineur, & le QUATRE POUR HUIT une fois plus vîte que le binaire.

Dans la seconde espèce, le Signe de TROIS POUR DEUX marque aux Pièces un mouvement fort grave, & tout pareil en son espèce à celui du Signe majeur; ainsi qu'il est expliqué cy-devant. Le Signe TRINAIRE ou trois pour quatre leur donne le mouvement une fois plus vîte, & le TROIS POUR HUIT une fois plus vîte que le trinaire.

Dans la troisième espèce, le Signe de SIX POUR QUATRE ordonne aux Pièces un mouvement fort gay, sur tout quand la Mesure se doit battre à deux temps; mais le SIX POUR HUIT leur donne le mouvement une fois plus vîte, c'est-à-dire très vîte.

Voilà quelles sont les regles établies dans la Musique, touchant le mouvement des Pièces; mais voilà de toutes les regles de cet Art, celles qui sont le moins observées par ceux qui le professent: Ce qu'on dit communément que les Peintres & les Poètes prennent des licences, peut se dire aussi des Musiciens. Ceux-cy transgressent les regles de la Musique, comme les autres celles de la Peinture & de la Poësie. Mais c'est particulièrement dans ce qui regarde le mouvement des Pièces, que les Musiciens prennent des libertez contre leurs Principes. Tout Homme du Métier qui joue la Pièce qu'un autre a composée, ne s'attache pas tant à donner à cette Pièce le mouvement que l'Auteur a voulu

lu marquer par le Signe qu'il a mis au commencement, qu'à luy en donner un qui satisfasse son goût; & ce qui le porte à cela, est qu'il est persuadé, que quelque soin qu'il se donne, il ne sçauroit rencontrer que par hazard la veritable intention de l'Auteur: car il voit bien, si le Compositeur de cette Pièce a marqué par son Signe qu'on la doit jouer gravement ou gayement, &c. mais il ne sçait pas précisément ce que ce Compositeur entend par GRAVEMENT OU GAYEMENT, parce que l'un peut l'entendre d'une façon, & l'autre d'une autre. Pour sçavoir au juste la vraye signification des Signes, à l'égard du mouvement, il faudroit que tous les Musiciens se fussent assemblez, & que dans un Concert général, par une démonstration exposée aux yeux, ou plutôt aux oreilles de tous, ils fussent convenus de ce qu'on doit entendre par le mouvement du Signe majeur, par celui du Signe mineur & des autres. Après cela il n'y auroit plus d'ambiguité, au moins pour ceux qui auroient assisté à cette Assemblée, & les Signes seroient pour eux des marques certaines du mouvement des Pièces. Mais ce Concert si utile ne se pouvant faire, leur signification demeurera toujours confuse. Pour moy je l'ay fixée autant que j'ay pû dans cette Méthode, par la comparaison que j'ay donnée d'un Homme qui marche tantôt vite & tantôt lentement. Mais ce que j'ay pû faire entendre par cette comparaison, n'est point encore assez positif: car quand j'ay dit que les Noires par lesquelles on regle le mouvement des Pièces, devoient avoir, en certaines Pièces que j'ay spécifiées, la durée des pas d'un Homme qui fait cinq quarts de lieüe dans une heure, la chose n'est pas pour cela décidée nettement; parce que les Hommes n'étant pas tous de la même taille, un grand Homme marchera moins vite, pour faire cinq quarts de lieüe dans une heure, qu'un autre qui sera plus petit; ainsi les pas du

pre-

premier seront plus lents que ceux du second. Et quoy que ce que j'ay dit se doive entendre d'un Homme de moyenne taille, la Mesure que j'ay voulu donner par-là n'est toujours expliquée que confusément. Aussi n'ay-je pas tant prétendu par cette comparaison, donner la vraie Mesure de la durée des Noires, que j'ay songé à donner l'idée de l'égalité qu'elles doivent avoir ; ce qui est le plus essentiel du mouvement. Mais quand j'aurois expliqué positivement le mouvement de chaque Signe, ce qui ne se peut faire dans un Livre, ma décision ne seroit peut-être pas approuvée de tous les Maîtres. Tel pourroit trouver que j'aurois donné au Signe majeur par exemple un mouvement trop grave, & tel autre au contraire le trouveroit trop gay : car chacun suit son goût là-dessus, comme sur beaucoup d'autres choses. Les Musiciens cependant usent tous des mêmes termes : Ils appellent tous le mouvement du Signe majeur un mouvement LENT & GRAVE. Celuy du Signe binaire & du Signe trinaire un mouvement GAY, & le reste des autres des mêmes noms que je leur ay donné en ce Chapitre ; mais quoy qu'ils usent tous du même langage, ils ne l'entendent pas tous de la même façon. L'expérience s'en fait tous les jours par ceux qui mettent sur le Clavecin des Airs d'Opera, sans avoir entendu comment on les joue à l'Opera : car ils donnent à ces Airs le mouvement qu'ils croient leur être propre, & qu'ils ont réglé sur le Signe qui le marque : Et allant ensuite à l'Opera, ils entendent jouer ces Airs d'un autre mouvement que celuy qu'ils leur ont donné. Les Signes ne marquent donc le mouvement des Pièces que très imparfaitement ; & les Musiciens qui en sentent le défaut, ajoutent souvent au Signe dans les Pièces qu'ils composent, quelqu'un de ces mots, LENTEMENT, GRAVEMENT, LEGEREMENT, GAYEMENT, VÎTE, FORT VÎTE, & semblables, pour suppléer par-là à l'impuissance du Signe, à exprimer leur intention.

Cet-

Cette signification peu déterminée des Signes, est un défaut dans l'Art dont les Musiciens ne sont pas garans, & qu'il faut leur pardonner sans difficulté; mais ce dont on pourroit les reprendre avec quelque raison, est que souvent le même Homme marque du même Signe, deux Airs d'un mouvement tout différent: comme par exemple, Mr. de Lully, qui fait jouer la reprise de l'ouverture d'Armide très vîte, & l'Air de la page 93. du même Opera très lentement, quoy que cet Air & la reprise de l'ouverture soient marquez tous deux du Signe de six pour quatre; qu'ils ayent l'un & l'autre six Noires dans la Mesure, & distribuées de la même sorte. Je ne prétens pas pour cela condamner M^r. de Lully; Il a pû prendre cette licence, puis que son Art le luy permettoit; mais je voudrois que les Musiciens corrigéssent entre eux cette imperfection dans la Musique qui fait que la théorie est démentie par la pratique.

Mais la liberté que se donnent les Musiciens de transgresser leurs propres regles, va encore plus loin que je ne viens de le montrer: Elle va jusqu'à ne pas marquer les Pièces de leur veritable Signe. Tous nos Maîtres de Clavecin ne mettent aux Courantes que le Signe de triple simple 3, au lieu qu'ils devroient y mettre le Signe de triple double $\frac{3}{2}$, puis que la Mesure est composée de trois Blanches, & non pas de trois Noires. Il est vray qu'il y a des Courantes dont la Mesure se peut battre à trois temps legers en faisant deux Mesures d'une; & il semble que c'est-là ce que ces Maîtres veulent signifier, quand ils ne les marquent que du triple simple; mais de quelque façon qu'ils puissent l'entendre, c'est toujours aller contre la regle: car s'ils veulent qu'on batte ces Pièces à trois temps legers, ils doivent couper les Mesures en deux; & s'ils prétendent qu'on les
doit

doit battre à trois temps lents, il faut donc qu'ils les marquent du triple double.

De tout cecy je conclus que, puisque dans la Musique on est si peu exact à observer les regles des Signes & des mouvemens, le Lecteur qui étudie icy les principes du Clavecin, ne doit pas beaucoup s'arrêter à tout ce que j'ay dit sur cette matière; qu'il peut user du privilege des Musiciens, & donner aux Pièces tel mouvement qu'il luy plaira, sans avoir que très peu d'égard au Signe qui le marque; pourvû qu'il ne choisisse pas pour une Pièce un mouvement directement opposé à celuy que demande le Signe, ce qui pourroit ôter la grace de la Pièce; mais que celuy qu'il choisira luy convienne, & la fasse valoir. Observant sur tout ce que les Musiciens appellent la Mesure; c'est-à-dire la Cadence de la Pièce: Ce qui consiste à passer les Notes d'une même valeur avec une grande égalité de mouvement, & toutes les Notes en général avec égalité de proportion: car soit qu'on joue une Pièce vite, ou qu'on la joue lentement, on doit toujours luy donner la cadence qui en est l'ame, & la chose dont elle peut le moins se passer.

Cette égalité de mouvement que nous demandons dans les Notes d'une même valeur ne s'observe pas dans les Croches, quand il y en a plusieurs de suite. On a coûtume d'en faire une longue & une brève successive-ment, parce que cette inégalité leur donne plus de grace. Si le nombre des Croches qui se suivent sans interruption est pair, la première est longue, la seconde brève, la troisième longue, la quatrième brève; ainsi du reste jusqu'au bout, quand il y en auroit cent de suite. Si le nombre en est impair, la première au contraire est brève, la seconde longue, la troisième brève, la quatrième longue, la cinquième brève, &c. jusqu'au bout. Une Croche seule est toujours brève, mais dès qu'il

qu'il y en a deux de suite la première est longue, parce que le nombre est pair, & la seconde brève.

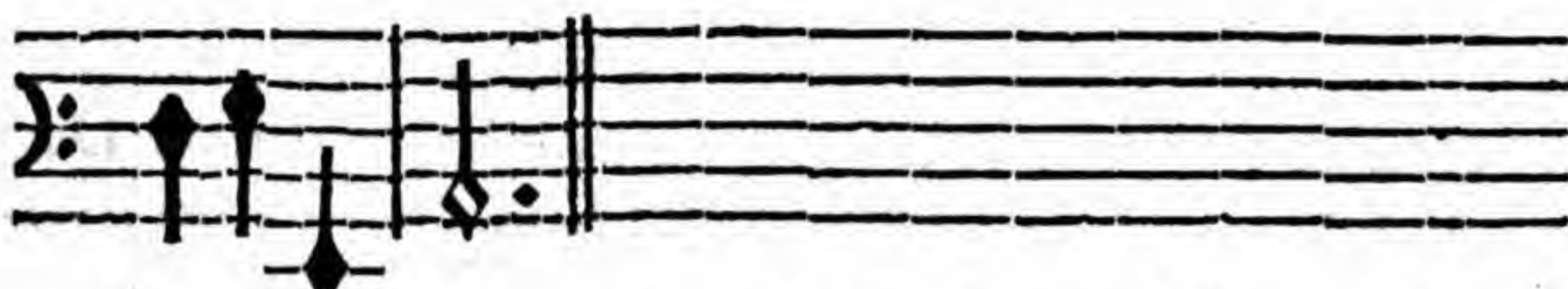
Cependant cette inégalité de plusieurs Croches de suite, ne s'observe pas dans les Pièces dont la Mesure est à quatre temps; comme par exemple dans les Allemandes, à cause de la lenteur du mouvement. Alors l'inégalité tombe sur les doubles Croches, s'il y en a.

Dans les Pièces dont la Mesure est à trois temps lents, s'il se trouve plusieurs Noires de suite, on les inégalise comme les Croches. Voyez dans Phaëton un Duo chantant, dont les Paroles sont; *Helas! une chaîne si belle*. Hors de ces occasions, toutes les Notes d'une même valeur se passent également.

Quand on doit inégaliser les Croches ou les Noires; c'est au goût à décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales. Il y a des Pièces où il sied bien de les faire fort inégales, & d'autres où elles veulent l'être moins. Le goût juge de cela comme du mouvement.

Avant de finir ce Chapitre, il sera bon de remarquer que ce que nous avons dit, quelques pages plus haut, *Que chaque Mesure d'une Pièce contenoit un nombre égal de Notes par rapport à la valeur*, se doit entendre, supposé que la Pièce ne change point de Mesure: car il y a des Pièces qui ne gardent pas la même depuis le commencement jusqu'à la fin. Elles commencent quelquefois par la Mesure à deux temps, & dans le milieu elles prennent celle à trois, ou une autre; ou ayant eu la Mesure à trois au commencement, elles finiront par celle à deux; souvent même une Pièce change trois ou quatre fois de Mesure. Il y a peu d'ouvertures d'Opera qui ne le fasse trois fois, & dans le récitatif elle varie à tout moment. Ce changement de Mesure est plus rare dans les Pièces de Clavecin que dans les Aires d'Opera; mais quelque part où il se trouve, il se marque par un nouveau Signe mis dans l'endroit où la Pièce doit changer.

E X E M P L E.



Les Opera sont tous pleins de ces sortes d'Exemples, ainsi je n'en donneray pas davantage; mais je feray encore remarquer qu'il y a de certaines Pièces dont la première & la dernière Mesure ne sont pas entières, & n'en valent qu'une à elles deux. Ces Pièces-cy sont plus ordinairement à deux temps qu'autrement. La première Mesure n'a que deux Noires ou leur valeur, & la dernière a les deux autres; où la première n'en ayant qu'une, la dernière en aura trois. Mais de quelque Signe qu'une Pièce soit marquée, s'il manque quelque chose à la première Mesure pour être entière, le reste est toujours dans la dernière, & l'une & l'autre jointes ensemble n'en font qu'une.

E X E M P L E.

Des Pièces où la première Mesure n'est pas entière.

A deux Temps lents.



A deux Temps gays.



A trois Temps.



A six pour quatre.



A six pour huit.



Quand ces sortes de Pièces commencent par une demie Mesure comme icy l'Exemple à deux temps lents, & celuy à six pour huit, si la Mesure se bat à deux temps comme en ces mêmes Exemples, on doit commencer à battre par le temps qui leve, & non par celuy qui frappe, ainsi qu'on fait dans les autres Pièces. Mais si la Pièce commence par un quart ou un tiers de Mesure, ou quelque chose de moins, comme dans les trois autres Exemples, Alors on ne commence à battre que sur la première Note de la première Mesure entière. Ce qui précède se joue ou se chante en tenant la main en l'air, toute prête à tomber sur le premier temps de cette Mesure. Les Allemandes, les Courantes, les Giges, les Rigaudons & les Bourées, sont des Pièces de cette dernière espèce.

CHAPITRE IX.

Des Parties.

ANCIENNEMENT la Musique n'étoit point telle que nous la pratiquons aujourd'huy. Ce n'étoit qu'un chant tout seul, accommodé au sens & à la cadence des Vers qu'on chantoit ; & les Instruments dont on jouoit, n'en faisoient pas plus qu'une voix seule. Maintenant l'usage est d'accorder plusieurs Parties ; c'est-à-dire plusieurs sons ensemble : & ce mélange de plusieurs sons d'accords les uns avec les autres, est ce qui s'appelle HARMONIE. Cette dernière sorte de Musique est beaucoup plus parfaite que la première ; car elle la contient toute entière, avec tout ce qu'elle peut avoir de beau, & y ajoute de plus l'harmonie des Parties, sans lesquelles à mon sens, la Musique n'est pas
Mus-

Musique. Il y a des Instruments qui conservent la coutume ancienne, & sur lesquels on ne peut jouer qu'une Partie. Tels sont les Flûtes, les Haut-Bois, les Violons,* &c. Mais le Clavecin a cet avantage, qu'on y peut jouer plusieurs Parties à la fois, & qu'un Homme y peut faire à lui seul un petit Concert.

Le nombre des Parties de la Musique n'est pas limité. On peut composer des Pièces à six, sept, huit Parties, & même davantage. Cependant on les réduit d'ordinaire à quatre, auxquelles on donne les noms qui suivent. La plus basse s'appelle BASSE, la plus haute DESSUS, la plus proche du Dessus HAUTE-CON-
TRE, & la plus proche de la Basse TAILLE. En voicy l'ordre.

Dessus.
Haute-Contre.
Taille.
Basse.

Quand on compose à cinq Parties, la cinquième s'appelle QUINTE, & se met entre la Taille & la Basse en cet ordre.

Dessus.
Haute-Contre.
Taille.
Quinte.
Basse.

Si on compose à six, sept ou huit Parties, alors on ne distingue par leur nom que le DESSUS & la BASSE. Les autres Parties qui pourroient avoir aussi chacune un nom particulier, ne sont comprises que sous le nom général de PARTIES DU MILIEU ou de PARTIES simplement. (a)

E

AVIS

* On peut toucher sur le violon plusieurs cordes à la fois & par conséquent jouer diverses parties ce qui arrive assez souvent.

(a) En Italie on distingue toutes les Parties, en les apellant Premier Dessus, Second Dessus, Troisième Dessus, Première Haute-Contre, seconde Haute-Contre, &c. & ainsi des autres.

A V I S.

Le mot de Portée, employé dans l'article suivant, n'étant pas connu de tout le monde, j'ay crû en devoir donner l'interprétation avant que de m'en servir. On appelle Portée les cinq lignes parallèles qui forment les degrez des Notes, ce que nous avons nommé au commencement l'Echelle de la Musique. Lorsque ces cinq lignes sont repetées six fois dans une page, le papier qui les contient se nomme Papier à six portées: Si elles y sont huit ou douze fois, on le nomme Papier à huit ou à douze portées; ainsi du reste.

Pour la Tablature du Clavecin, on divise dans chaque page les PORTEES deux à deux. On range dans la Portée superieure LE DESSUS, & les Parties qui en approchent le plus, & dans la Portée inferieure LA BASSE, & les Parties qui s'approchent d'elle, les élevant toutes les unes au dessus des autres en ligne perpendiculaire, comme on le voit dans l'Exemple suivant.

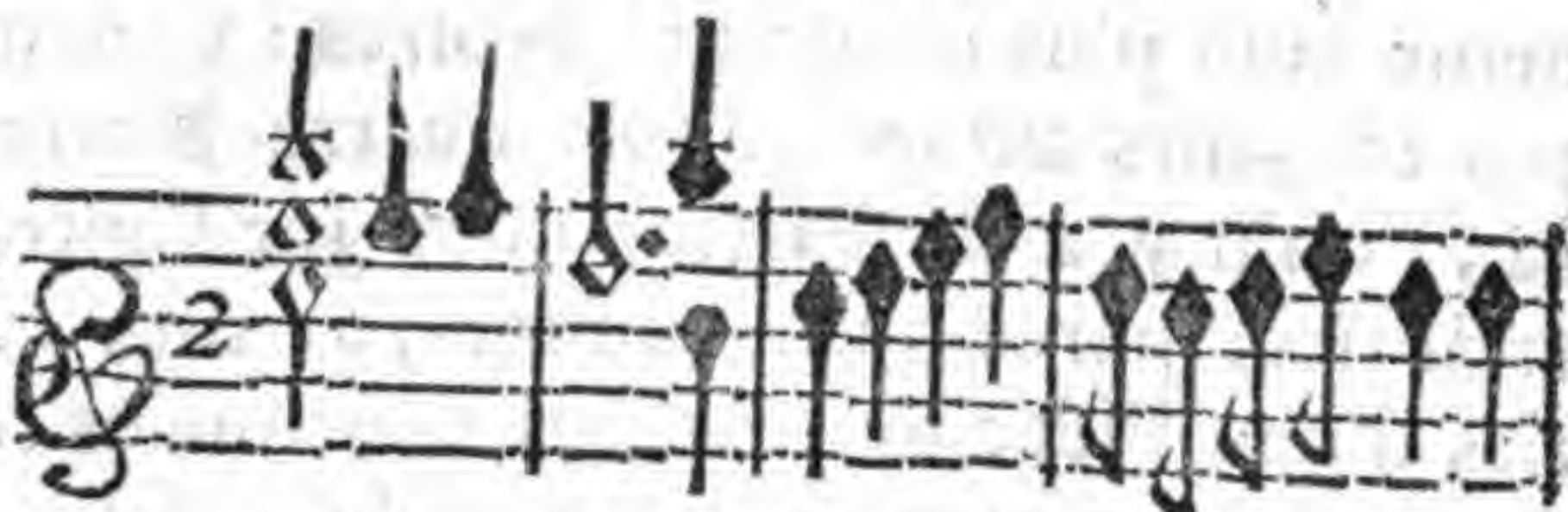
Les Parties rangées dans la Portée superieure se touchent de la main droite, & se nomment sans distinction LES DESSUS en général. Celles de la Portée inferieure se touchent de la main gauche, se nommant aussi en général & sans distinction LES BASSES.

Cependant le vray DESSUS d'une Pièce est toujours la partie la plus élevée de celles qu'on touche de la main droite; & la vraye BASSE la partie la plus basse de celles qu'on touche de la main gauche.

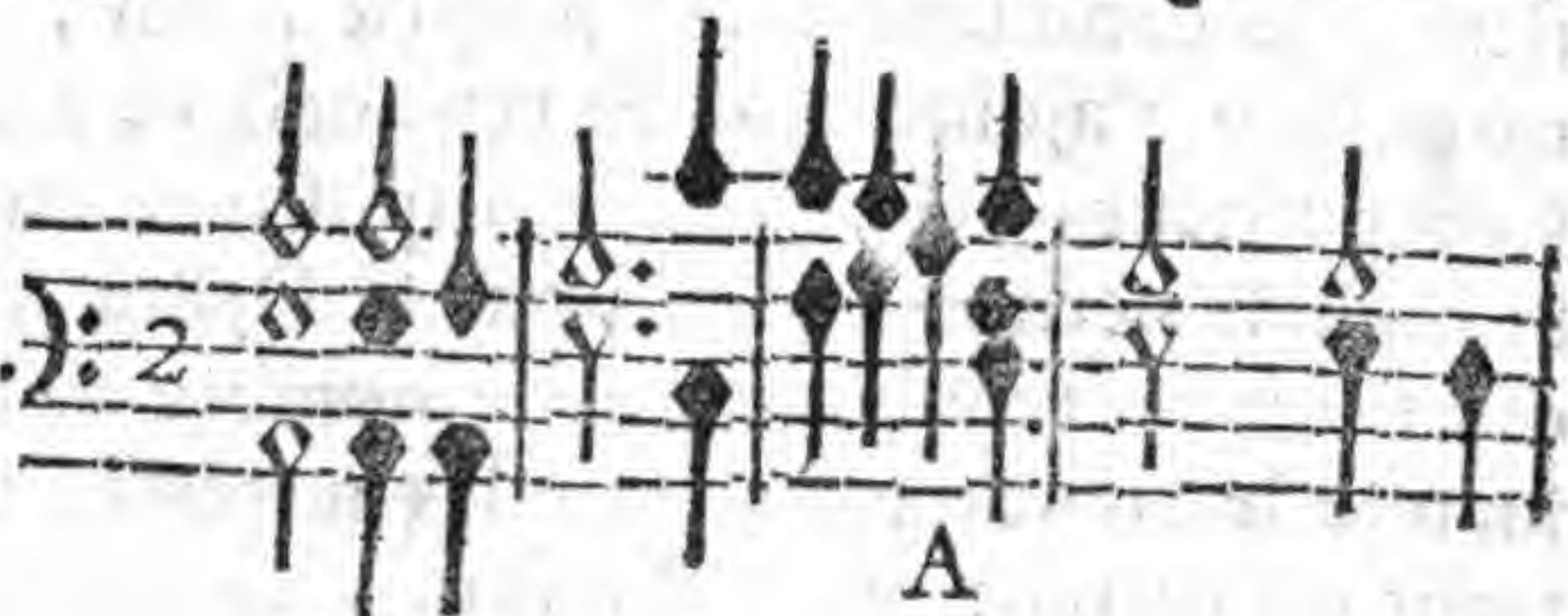
Il n'y a rien de plus irregulier que les Pièces de Clavecin, pour ce qui regarde les Parties. Une même Piece en a tantôt quatre, tantôt six, tantôt deux, tantôt trois, tantôt huit, &c. Cette irregularité est du génie de l'Instrument, & c'est en elle que consiste un des plus grands agréments des Pièces.

Petite Pièce pour servir d'Exemple de tout ce qui vient d'être dit, touchant les Parties.

DESSUS,
main droite.



BASSES,
main gauche.



DESSUS,
main droite.



BASSES,
main gauche.



Mais comme nous avons dit au Chapitre précédent, que le Signe binaire ne vouloit dans la Mesure que quatre Noires ou leur valeur, le Lecteur pourra être surpris d'en trouver davantage dans les Mesures de la petite Pièce cy-dessus: Mais il faut sçavoir que quand on

dit quatre Noires dans la Mesure, c'est-à-dire quatre Noires à chaque Partie. Y ayant donc aux Pièces de Clavecin plus d'une Partie dans une Mesure, il doit y avoir aussi plus de quatre Noires : Cependant il n'y a pas toujours autant de fois quatre Noires à la Mesure, qu'il y a de Parties l'une sur l'autre en quelques endroits : parce que, comme j'ay dit, toutes les Parties d'une Pièce ne sont pas continuées régulièrement, depuis le commencement jusqu'à la fin, & que celles du milieu s'ajoutent ou se retranchent à la volonté du Compositeur, selon que la disposition du Dessus & de la Basse le permet. Ainsi pour le Dessus & la Basse, ils ont toujours régulièrement le nombre de Notes que demande le Signe; mais pour les autres Parties, elles entrent ou sortent de la Mesure, en grand ou en petit nombre sans égard à la régularité, pour former seulement des Accords en quelques endroits, comme le demande le génie du Clavecin.

Si vous examinez la petite Pièce précédente, vous trouverez qu'elle commence d'abord par un Accord de six Parties; mais que dès le second temps de la première Mesure, deux Parties de celles qu'on touche de la main droite quittent; & qu'à la seconde Mesure les Basses perdent aussi une de leurs Parties, le tout se réduisant à trois en cet endroit-là, pour en reprendre cependant quatre dès l'Accord suivant, & pour redevenir ensuite à deux seulement, au second temps de la troisième Mesure. C'est ainsi que les Pièces de Clavecin sont irrégulières dans le nombre de leurs Parties, ce qui leur convient cependant mieux qu'une exacte continuation de chacune.

Les Notes qui ont deux queues comme dans l'Exemple cy-devant *A* & *B*, signifient que deux Parties se rencontrent à faire le même ton en cet endroit-là.

Quelquefois ces Notes à double queue ont aussi double tête, & sont tout ensemble **BLANCHE** & **NOIR**

NOIRE C, ou RONDE & NOIRE D, ou CROCHE & NOIRE E, &c. Alors on règle leur durée sur leur valeur la plus considérable; gardant une RONDE & NOIRE aussi long-temps qu'une RONDE SIMPLE: une BLANCHE & NOIRE comme une BLANCHE SIMPLE: une NOIRE & CROCHE comme une NOIRE SIMPLE, &c.

Exemple des doubles Notes,

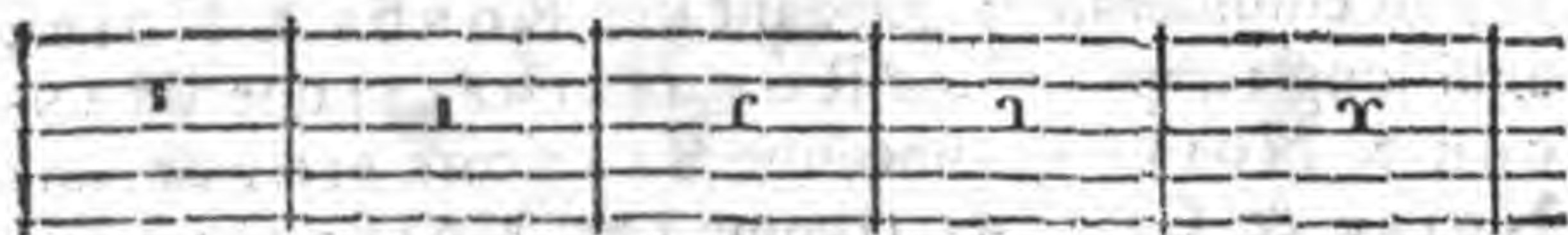


Mais quoy qu'on garde une double Note autant que le demande sa valeur la plus considérable, on n'attend pas néanmoins que cette valeur plus considérable soit expirée pour toucher la Note qui la suit. On touche au contraire cette Note suivante, aussi-tôt que la valeur la moins considérable de la double Note est expirée.

CHAPITRE X.

Des Pausés.

LES PAUSES sont des figures ou caractères, qui servent à marquer les silences qu'il faut quelquefois observer en certaines Parties des Pièces, & quelquefois en toutes les Parties. Mais comme tout se règle en Musique sur le Temps, les silences ont une certaine durée, déterminée par les figures qui les marquent, après laquelle on recommence à jouer ou à chanter. Or comme il y a cinq sortes de Notes, il y a aussi cinq sortes de Pausés; parce que la durée des Pausés se mesure sur la durée des Notes.

Noms & démonstration des Pausés.

Pause, demy Pause, Soupir, demy Soupir, quart de Soupir.

La Pause & la demy Pause, étant semblables en figure, on ne connoîtroit peut-être pas leur difference sans en être averti. Elle ne consiste qu'en ce que la Pause est attachée par le haut, & la demy Pause par le bas, ou pour le dire d'une autre façon, qu'en ce que la Pause est toujours sous une ligne, & la demy Pause toujours dessus. Les Soupirs demis & quarts ne sont attachez à rien, & leur difference se remarque par leur figure.

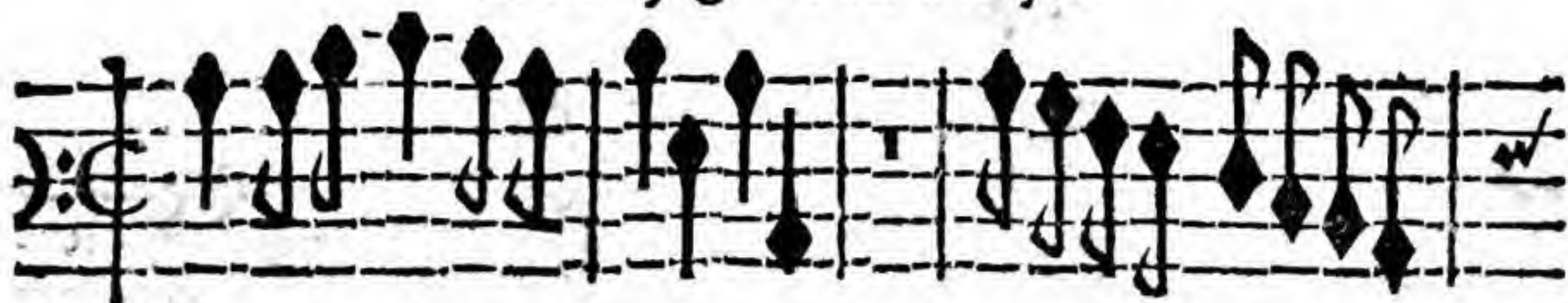
La Pause nommée **PAUSE**, vaut une Ronde; c'est-à-dire qu'elle marque un silence, qui doit durer autant de temps qu'on en employe à exprimer une Ronde. La **DEMY PAUSE** vaut une Blanche; le **SOÛPIR** une Noire, le **DEMY SOÛPIR** une Croche, & le **QUART DE SOÛPIR** une double Croche.

Comme on joue plusieurs Parties à la fois sur le Clavecin, les Personnes qui ne sont pas du Métier ne s'aperçoivent jamais qu'il y ait des Pausés dans les Pièces, parce qu'il est rare qu'il y en ait dans toutes les Parties; & que lorsque l'une garde le **TACET**, il y en a toujours quelqu'autre qui parle; mais quoy que les Pausés ne se sentent presque point, il ne faut pas laisser de les observer fort exactement; & qui y manqueroit romproit l'Accord & l'Harmonie de la Musique.

La première chose qu'il faut faire, quand on trouve des Pausés dans une Mesure, est d'examiner dans quelle Partie elles sont, ensuite dans quel temps, & enfin ce qu'elles valent.

EXEMPLE.

De l'usage de la Pause.



De l'usage de la demy Pause.

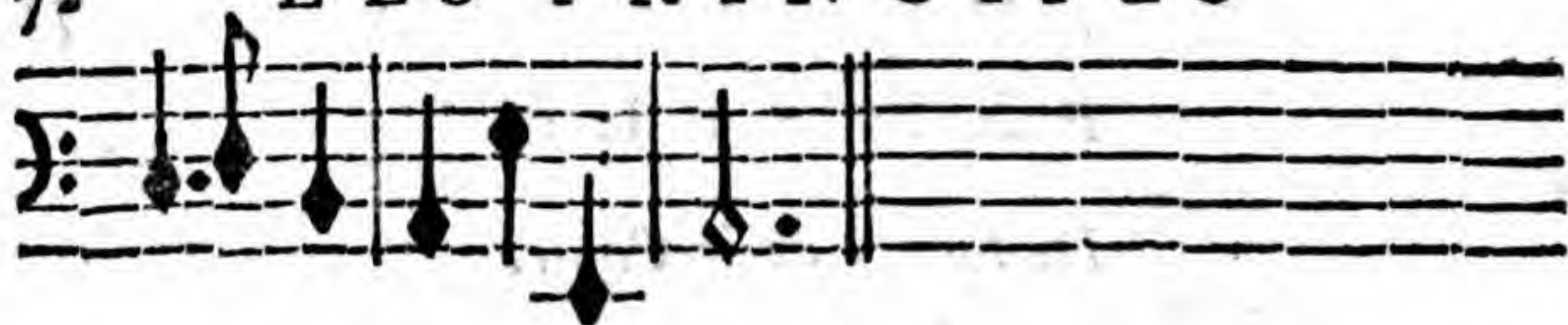


De l'usage du Soupir.



De l'usage du demy Soupir.





De l'usage du quart de Soupir.



Quoy-que nous ayons déterminé la valeur de la Pause à une Ronde, & celle de la demy Pause à une Blanche, elles changent néanmoins de valeur l'une & l'autre, selon le caractère des Pièces où elles sont employées ; l'usage étant de faire toujours servir la Pause à marquer un silence d'une Mesure justement, * de quelque espèce que soit la Mesure ; & la demy Pause un silence d'une demy Mesure, de quelque espèce aussi qu'elle soit : Ainsi dans les Pièces dont la Mesure contient plus de la valeur d'une Ronde, la Pause y vaut aussi plus d'une Ronde, & la demy Pause plus d'une Blanche ; & dans celles dont la Mesure contient moins que la valeur d'une Ronde, la Pause y vaut moins qu'une Ronde, & la demy Pause moins qu'une Blanche.

Voyez cy-devant dans la Démonstration des Mesures, celles qui contiennent plus d'une Ronde, & celles qui contiennent moins.

Mais remarquez, que la demy Pause n'entre jamais dans

* Ce qui se dit ici ne regarde que la Musique qui se joue sur le Clavecin. Car il y a des Mesures où la Pause vaut beaucoup moins qu'une Mesure. Exemple au 3 elle ne vaut que le tiers d'une Mesure, &c.

dans une Mesure triple, excepté dans celle qu'on appelle TRIPLE DOUBLE, où elle vaut non une demy Mesure, comme dans celles à deux ou à quatre temps, mais un tiers de Mesure, c'est-à-dire une Blanche, qui est la valeur que nous luy avons donné d'abord.

Mais l'Exemple cy-devant de L'USAGE DES PAUSES, n'étant donné que par une Partie seulement pour être plus aisé à concevoir; nous en ajouterons icy un autre à plusieurs Parties, selon la forme des Pièces de Clavecin.

EXEMPLE.

De l'usage des Pausés dans les Pièces du Clavecin.





Les Pauses le plus en usage dans les Pièces de Clavecin, sont LE SOÛPIR, & LE DEMY SOÛPIR; les trois autres n'y entrent pas si fréquemment.

Les Pauses sont plus souvent dans les Parties du milieu que dans le Dessus, ny dans la Basse; & plutôt dans les Parties de la main gauche, que dans celles de la main droite.

Quoy qu'une demy Pause soit égale en valeur à deux Soupirs, on ne la met jamais dans la Mesure à trois temps

temps pour y marquer un silence de deux temps, & l'on y met toujours deux Soupirs.

Il en est de même de la Mesure à trois Croches, où un silence de deux tiers de la Mesure se marque par deux demy Soupirs, & non par un Soupir.

Au contraire, dans la Mesure à deux ou à quatre temps; c'est-à-dire dans les Mesures qui contiennent quatre Noires, un silence d'une Blanche ou de deux Noires, se marque toujours par une demy Pause, & jamais par deux Soupirs.

Deux Soupirs dans une Mesure à trois temps, ne marquent un silence de deux temps, que lorsqu'ils sont l'un à côté de l'autre *F*: car s'ils sont l'un au dessus de l'autre *G*, ils ne passent que pour un, signifiant seulement que le même silence d'un temps s'observe en deux Parties à la fois. De même que plusieurs Notes ne passent que pour une à l'égard du temps quand on les doit toucher ensemble.



La regle précédente s'applique à toutes les Pausés, & à toutes les Notes qui peuvent entrer dans la construction d'une Pièce de Clavecin.

Les Pausés tiennent dans les Mesures la place des Notes, & composent avec elles la valeur que demande le Signe: Ainsi deux Soupirs & une Noire sont comme trois Noires. Une Blanche & une demy Pause sont comme deux Blanches, &c.

CHAPITRE XI.

De la double Barre.

CHACQUE Pièce de Clavecin se divise ordinairement en deux ; & la coùtume est de jouer deux fois de suite, la première moitié, & deux fois aussi la seconde : C'est ainsi, comme la plupart du monde sçait, que se partagent toutes les Chançons. Ce qui marque la moitié dans une Pièce est une **DOUBLE BARRE** à la fin de la Mesure pointée dans les espaces des lignes *A*. Ou bien une reprise ainsi ://:



Cependant la double Barre n'est pas toujours à la fin d'une Mesure , elle est quelquefois à la moitié ou aux trois quarts. En quelque temps de la Mesure qu'elle soit, elle marque toujours la division de la Pièce.

La seconde moitié d'une Pièce s'appelle la REPRISE ; Mais il y a des Pièces qui ne se divisent pas en deux seulement, & qui sont partagées en divers Couplets. Telles sont les CHACONNES & les PASSACAILLES. Chaque Couplet se joue deux fois, & la fin d'un Couplet est marquée par une double Barre. Souvent aussi les Couplets sont écrits deux fois de suite, & alors on ne met point de double Barre à la fin. Les Pièces qui sont sans double Barre, se jouent depuis le commencement jusqu'à la fin sans rien reprendre ; parce que ce qui se doit répéter est écrit deux fois. Les Maîtres en composant ces sortes de Pièces écrivent deux fois chaque Couplet, lorsqu'ils veulent qu'il y ait quelque différence entre la première & la seconde fois ; comme dans la Chaconne de Phaëton, & la Passacaille d'Armide. Mais si la seconde fois est semblable à la première, ils ne se donnent pas la peine d'écrire les Couplets deux fois, ils en marquent seulement la répétition par une double Barre. La double Barre est en Musique ce qu'est le mot de BIS dans les Chançons qui ne sont point notées. Car ce mot BIS étant mis à la fin de quelque Vers, signifie qu'il le faut recommencer ; mais quand ce qui se répète est écrit deux fois, on ne met point le mot de BIS.

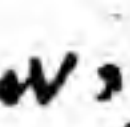
Du Renvoy.

IL y a plusieurs autres Signes qui marquent la répétition aussi-bien que la double Barre. Ces Signes s'appellent RENV OY, & sont faits de cette sorte. :// //: ♯

Les deux premiers marquent qu'il faut repeter depuis le côté des points jusques à l'endroit ou il y a eu quelque autre marque ; on s'en sert très rarement , mais pour le troisième dont on se sert très souvent , quand ce Signe est dans une Pièce, il y marque qu'après avoir joué la Pièce entièrement ; c'est-à-dire deux fois la première moitié & deux fois la seconde , il faut encore répéter une fois ce qui se trouve depuis l'endroit où ce Signe est marqué jusqu'à la fin de la Pièce. On en voit un Exemple dans la Gavotte qui est à la fin de ce Livre.

CHAPITRE XIII.

Du Guidon & du Renvoy.

LE Guidon est une figure faite ainsi , qui se met dans la Tablature au bout d'une portée, pour indiquer par sa position par quelle Note commence la portée suivante. Car si ce Guidon est placé sur le degré de l'U T au bout de la première portée , il signifie que la première Note de la seconde portée est un Ut, &c. Voyez en des Exemples, dans les Pièces qui sont cy-après, & dans tous les Livres de Musique. C'est la tête du Guidon qui marque & non la queue, qui se tire en haut à l'aventure : Mais souvenez-vous, que dans la Tablature du Clavecin, la seconde portée n'est pas la suite de la première, & que celle-cy répond à la troi-

sième: Ainsi les Guidons qui sont au bout de la première portée, n'indiquent pas les premières Notes de la seconde, mais celles de la troisième; & par la même raison, les Guidons de la seconde portée indiquent les premières Notes de la quatrième.

Le Guidon se met quelquefois avec le Renvoy, pour marquer plus précisément à quelle Note il faut reprendre, quand il y a quelque chose à recommencer dans une Pièce, hors le cas des répétitions ordinaires. Exemple cy-après, dans la Gavotte.

On trouve souvent à la fin de la première & de la seconde moitié d'une Pièce, ces mots abrégés *PRE^{re} FOIS*, *SEC^{de} FOIS*, ou ainsi *1^{re} FOIS*, *2^e FOIS*, ces mots marquent la différence qu'il doit y avoir entre la première & la seconde répétition du Couplet, qui consiste en ce que la première fois on joue la Mesure où il y a *1^{re} FOIS*, & toutes celles qui la suivent, jusqu'à celle où il y a *2^e FOIS*, & que la seconde fois on saute cette Mesure où il y a *1^{re} FOIS*, & celles qui la suivent, jouant au lieu d'elles celles où il y a *2^e FOIS*. La Gavotte sert encore d'Exemple à cecy.

Dans les Opera, ces différences ne se marquent point par ces petits mots; mais il n'est pas question icy des Opera. Je n'enseigne en ce Livre que la Tablature du Clavecin.

CHAPITRE XIV.

Des Feintes en général.

LEs Feintes sont des figures inventées dans la Tablature, pour changer le Ton naturel de certaines Notes en un autre Ton. Il y a trois sortes de Feintes; le *DIE'ZE*, le *BE'MOL*, & le *BE'QUARRE*. Le Diéze élève le ton de la Note qu'il accompagne. Le Bémol

au contraire l'abaisse, & le * Béquarre le relève ; mais chacun des trois demande une explication particulière.

CHAPITRE XV.

Du Dièze.

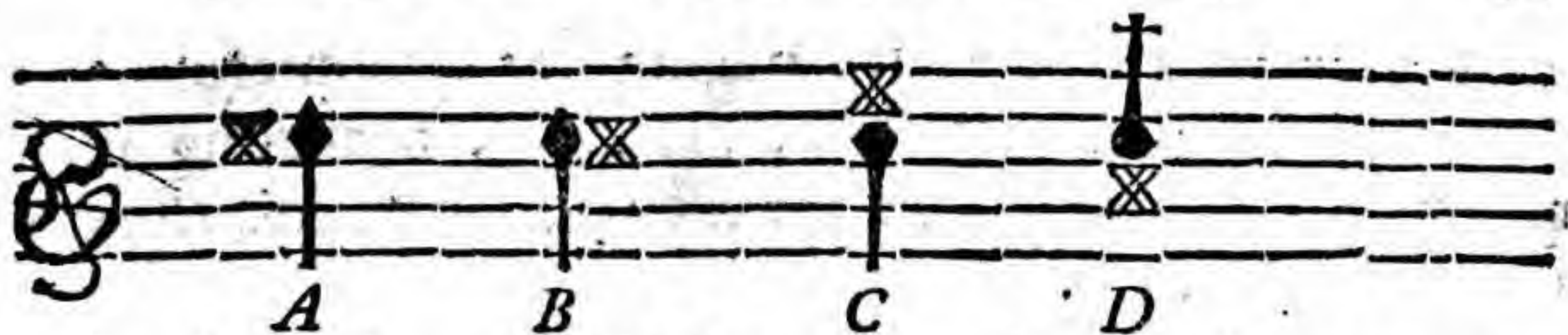
LORS qu'une Note est accompagnée d'un Dièze, qui est une figure faite ainsi ✱, comme il en change le ton, cette Note ne se prend plus parmi les Touches noires du Clavier, contre ce qu'enseigne le Chapitre III. mais elle se prend parmi les blanches, en la manière qui suit.

Si dans la Tablature un U r est marqué d'un Dièze *A*, il ne faut pas pour l'exprimer toucher la Touche noire U r qui répond à cette Note, mais la voisine blanche U r ✱, qui dépend d'elle en quelque sorte, servant pour elle en ces occasions. Voilà le changement qu'apporte le Dièze à la Note qu'il accompagne. Voilà de quel usage sont les Touches blanches dans le Clavier. Voilà pourquoy elles ont les mêmes noms que les noires, & pourquoy j'ay mis dans la figure du Clavier les caracteres qui sont dessus.

Remarquez que le Dièze se met toujours devant la Note pour laquelle il sert *A*, & jamais après *B*. Quelquefois on le met dessus *C*, & quelquefois dessous *D*. Toutes les fois donc que parmi plusieurs Note il se trouve un Dièze entre mêlé, il marque toujours pour la Note qui le suit, & jamais pour celle qui le précède. Quand il est dessus ou dessous, il n'y a pas d'ambiguité, mais on le met plus rarement de cette manière, & il est presque toujours devant.

Lors-

** Le B quarre sert à placer une Note au naturel. Mis devant une note B mollée par un B mol mis après la Clef, ou accidentellement devant cette note, il la hausse & un B carre mis devant une note diésée par un ✱ mis après la Clef ou accidentellement devant la note, la baisse.*



Lorsque dans la Tablature une Note est accompagnée d'un Dièse, s'il suit plusieurs Notes en même degré, & sans interruption *E*, cy-aprez, ce Dièse-là les domine toutes, & il les faut toucher comme si chacune en particulier étoit marquée d'un Dièse. Mais si la suite en est interrompuë par une Note qui change de degré *F*, le Dièse ne domine que celles qui précèdent la Note qui change, & non pas celles qui la suivent ; quoy que celles qui suivent soient sur le même degré que celles qui précèdent *G*.



CHAPITRE XVI.

Du Bémol.

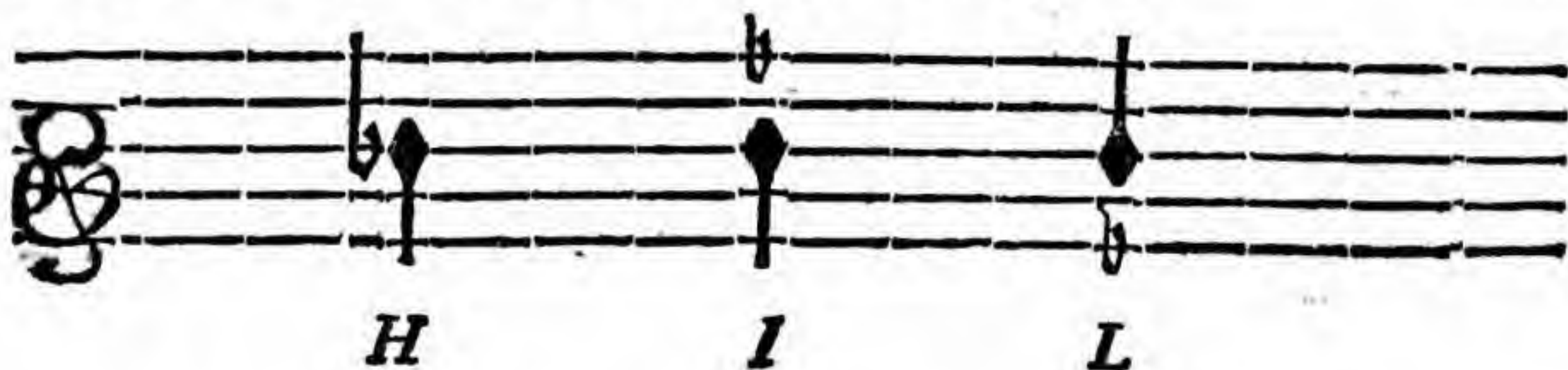
ON a pû remarquer dans la figure du Clavier cy-devant, que ce sont les trois Touches blanches *U* *T*, *F* *A*, *S* *O* *L*, qui sont caractérisées par le Dièse, ce qui vient de ce que dans la Tablature les trois Notes *U* *T*, *F* *A*, *S* *O* *L*, sont bien plus souvent accompagnées du Dièse

ze que les autres. Il arrive néanmoins quelquefois, que d'autres Notes le sont aussi, mais c'est beaucoup plus rarement, & nous reservons d'en parler en un autre endroit. *Voyez les Remarques.*

Le Bémol a comme le Diéze certaines Notes qui luy sont particulières, & auprès desquelles il se trouve plus souvent qu'ailleurs, quoy que par occasion il en puisse encore accompagner d'autres. Les Notes ordinaires au Bémol sont le S_1 & le M_1 . La figure est celle qui suit \flat . Je l'ay mise dans la représentation du Clavier sur les deux Touches M_1 , S_1 .

Lorsque dans la Tablature un Si se trouve accompagné d'un Bémol H , cy-aprez, il ne faut pas pour exprimer cette Note toucher la Touche noire S_1 qui luy répond : Mais la Touche blanche la voisine $S_1 \flat$, ainsi que nous l'avons dit du Diéze.

Le Bémol comme le Diéze, se met ordinairement devant la Note qu'il accompagne H , quelquefois dessus I , ou dessous L , mais jamais après.



Les regles du Bémol & du Diéze sont précisément les mêmes : Ainsi lors qu'après une Note marquée d'un Bémol il en suit plusieurs autres en même degré & sans interruption M , cy-aprez, le Bémol les domine toutes, & il faut les toucher comme si chacune en particulier étoit accompagnée d'un Bémol. Mais si la suite en est interrompue par une Note qui change de degré N ; le Bémol ne domine que celles qui précèdent la Note qui change, & non pas celles qui la suivent; quoy que celles qui suivent soient sur le même degré que celles qui précèdent O .

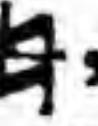


Quand après une Note marquée d'un Diéze *P*, cy-aprez, il en suit une autre en même degré, marquée d'un Bémol, *Q*, le Bémol signifie en cette occasion que le Diéze de la Note *P* ne domine plus la Note *Q*, contre ce qu'enseigne le Chapitre du Diéze, & qu'il faut toucher cette Note *Q*, & toutes celles qui la pourroient suivre en même degré, sur sa Touche noire & non sur sa blanche, comme on a fait la Note *P*.



CHAPITRE XVII.

Du Béquarre.

LE Béquarre est une figure faite ainsi , laquelle sert en des occasions pareilles à celle dont nous venons de parler tout à l'heure; c'est-à-dire que lorsqu'après une Note marquée d'un Bémol *R*, il en suit une autre en même degré marquée d'un Béquarre *S*. Le Béquarre n'est-là que pour signifier que le Bémol de la Note *R* ne domine plus la Note *S*, contre ce qu'enseigne le

Chapitre du Bémol, & qu'il faut toucher cette Note *S*, & toutes celles qui la pourroient suivre en même degré, sur sa Touche noire & non sur sa blanche, comme on en fait la Note *R*.

Les Italiens se servent aussi du Béquarre pour abaisser le son d'une Note qui a été élevé au dessus du naturel par un ♯ mis apres la clef, ou accidentellement dans le cours de la Pièce.



Au lieu du Béquarre on met quelquefois un Diéze *T*, cy-dessus, & le Diéze alors a la même signification que le Béquarre.

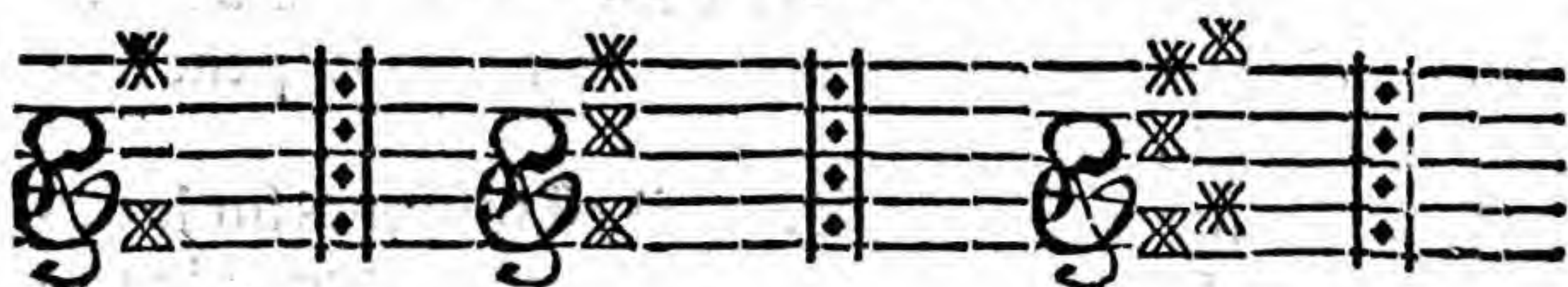
CHAPITRE XVIII.

Des Pièces Transposées.

IL y a des Pièces qu'on appelle *TRANSPOSEES*, & ce sont celles dont les clefs sont accompagnées de plusieurs Diézes, ou de plusieurs Bémols, de la manière que l'expose l'Exemple qui suit. *Voyez les Remarques.*

EXEMPLE DES TRANSPOSITIONS.

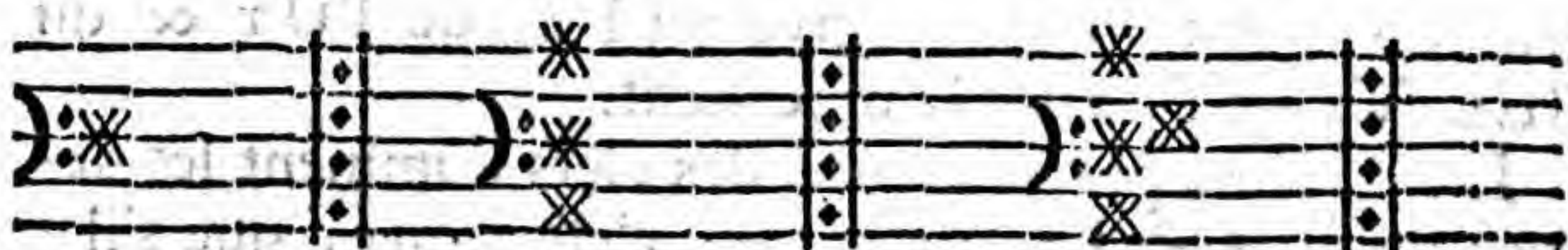
Transposition par Diéze.



1. Diéze.

2. Diézes.

3. Diézes.

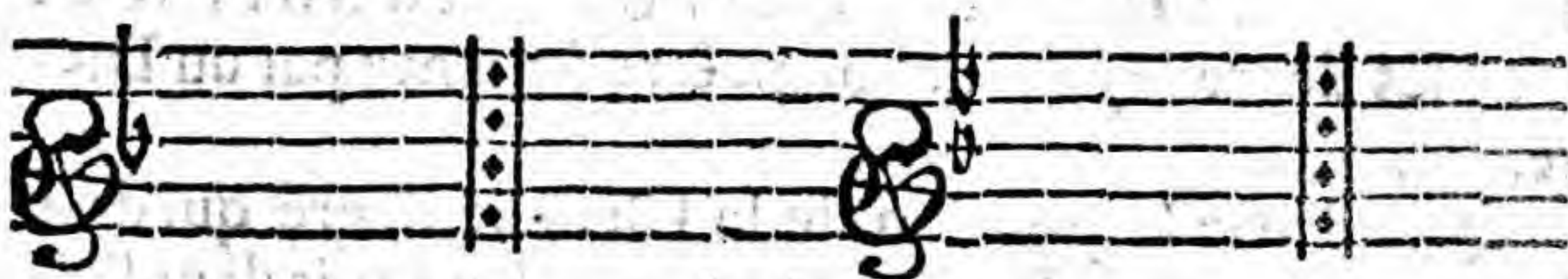


1. Diéze.

2. Diézes.

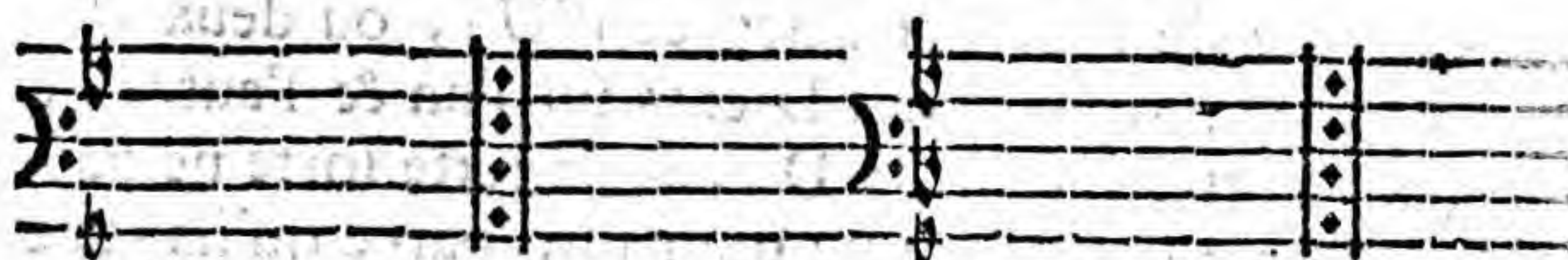
3. Diézes.

Transposition par Bémol.



1. Bémol.

2. Bémols.



1. Bémol.

2. Bémols.

Quoy que les regles du Diéze & du Bémol soient les mêmes, & que ce qu'il y a à dire de l'un convienne aussi à l'autre, nous les traiterons cependant séparément, afin d'éviter l'embarras qui pourroit naître de la double application des regles. Pour commencer par la Transposition par Diéze, nous dirons.

Qu'il y a sept degrez de Transposition; c'est-à-dire, que les clefs peuvent être accompagnées d'un, de deux,

de trois Diézes, jusqu'au nombre de sept : mais il est rare qu'elles soient accompagnées de plus de trois.

Deux Diézes auprès des clefs ne passent que pour un, quand ils sont placez tous deux sur des degrez de Notes qui portent le même nom, comme on le peut voir dans l'Exemple precedent.

Quand il n'y a qu'un Diéze, il est toujours sur le degré du F A. Quand il y en a deux, l'un occupe le degré du F A & l'autre celui de l'U T; & lorsqu'il y en a trois, ils sont sur les degrez du F A, de l'U T & du S O L. Voyez l'Exemple précédent.

Les Diézes placez auprès des clefs dominant les degrez sur lesquels ils sont posez; c'est-à-dire, que s'il y a auprès des clefs un Diéze posé sur le degré du F A, toutes les Notes de ce degré doivent être touchées comme si chacune en particulier étoit marquée d'un Diéze. Il en est de même de l'U T & du S O L, & de tous les degrez qui pourroient être dominez par un Diéze.

Quand par la position de la Clef, le degré qui doit être dominé d'un Diéze, se trouve deux fois dans l'espace des cinq lignes; comme par exemple, s'il y a deux degrez de F A, deux degrez d'U T, ou deux degrez de S O L; on met des Diézes sur l'un & l'autre de ces deux degrez, & deux Diézes de cette sorte ne passent, comme j'ay dit, que pour un, parce qu'ils sont sur deux degrez de Notes qui portent le même nom.

Mais quand le degré qui doit être dominé par un Diéze, ne se trouve qu'une fois dans l'espace des cinq lignes, on ne met qu'un Diéze auprès de la clef. Voyez l'Exemple précédent.

Le Diéze auprès de la clef domine & les Notes de son degré, & toutes celles de la Pièce qui portent le même nom : Ainsi s'il est sur le degré du F A, il domine & les F A de son degré, & toutes les Notes de la Pièce qui s'appellent F A, soit qu'elles soient sur son degré

ou sur un autre. Il fait le même effet sur les degrez de l'U^T & du S^OL, quand il y est, & généralement sur tous les degrez où il peut-être posé.

Si dans une Pièce transposée par Diéze, il arrive qu'une Note de celles que les Diézes dominant soit marquée d'un Bémol, le Bémol en cette occasion signifie que cette Note n'est plus dominée par le Diéze, & qu'il la faut toucher comme si la Pièce n'étoit point transposée, elle & toutes celles qui la pourroient suivre en même degré & sans interruption, conformément à la dernière regle du Chapitre du Bémol.

Dans une Pièce qui n'est point transposée, il peut arriver par hazard qu'une ou plusieurs Notes marquées de Diézes se trouvent justement auprès de la clef; & l'on pourroit faute d'en être averti, prendre à cause de cela cette Pièce pour transposée. Mais on doit sçavoir qu'une Pièce n'est transposée que lorsque toutes les clefs sont accompagnées de Diézes, & qu'ils sont par tout sur les degrez des mêmes Notes: Voila pour la Transposition par Diéze. Venons maintenant à la Transposition par Bémol.

La Transposition par Bémol a comme celle dont nous venons de parler sept degrez differens; c'est à dire que les clefs peuvent être accompagnées de Bémols jusqu'au nombre de sept, mais pour l'ordinaire elles n'en ont pas plus de deux.

On appelle deux Bémols quand ils sont sur des degrez de Notes de differens noms: car lorsqu'ils sont sur des degrez de même nom, ils ne passent que pour un. Voyez l'Exemple précédent.

Quand il n'y a qu'un Bémol, il est toujours sur le degré du S^I; & quand il y en a deux, l'un occupe le degré du S^I & l'autre celuy du M^I. Voyez l'Exemple précédent.

Si par la position de la clef le degré qui doit être dominé par un Bémol se trouve deux fois dans l'espace des

cinq lignes, on marque le Bémol deux fois; une sur le degré d'en haut, & l'autre sur le degré d'en bas: mais si le degré que le Bémol doit dominer ne se trouve qu'une fois, on n'en met qu'un. Voyez l'Exemple précédent.

Le Bémol auprès de la clef domine, & les Notes du degré qu'il occupe & toutes celles de la Pièce qui portent le même nom; c'est-à-dire que lors qu'auprès des clefs il y a un Bémol sur le degré du S_1 , les S_1 du degré qu'occupe le Bémol & généralement tous les S_1 de la Pièce, doivent être touchés comme si chacun en particulier étoit marqué d'un Bémol.

Lorsque dans une Pièce transposée par Bémol, il arrive qu'une Note de celles que les Bémols dominant est marquée d'un Béquarre ou d'un Diéze, le Béquarre ou le Diéze, en cette occasion, signifient que cette Note n'est plus dominée par le Bémol, & qu'il la faut toucher comme si la Pièce n'étoit point transposée, elle & toutes celles qui la pourroient suivre en même degré & sans interruption, conformément à ce qu'enseigne le Chapitre du Béquarre.

Comme une Pièce n'est transposée par Diéze, que lorsque toutes les clefs sont accompagnées des Diézes, placez à chaque clef sur les degrez des mêmes Notes. De même une Pièce n'est transposée par Bémol, que lorsque toutes les clefs sont accompagnées de Bémols, placez à chaque clef sur les degrez des mêmes Notes. Ainsi gardez-vous de prendre pour transposée, une Pièce où le hazard a fait trouver auprès d'une ou de deux clefs, quelques Notes marquées de Bémols; vous souvenant qu'il n'y a point de transposition, s'il n'y a des Bémols à chaque clef sur les degrez des mêmes Notes,

CHAPITRE XIX.

De la Position des Doigts.

IL n'y a rien de plus libre dans le Jeu du Clavecin ; que la position des doigts. Chacun ne recherche en cela que sa commodité & la bonne grace. Mais comme il y a des occasions où tous ceux qui jouent employent leurs doigts de la même manière, parce qu'on a reconnu que c'étoit ce qui y convenoit le mieux, cela a été établi comme une sorte de regle qu'on est presque obligé de suivre, & à laquelle du moins, ceux qui commencent, ne peuvent se dispenser de se soumettre.

Cette regle regarde moins les passages où une main n'a qu'une Note à toucher à la fois, que ceux où elle en a plusieurs.

Plusieurs Notes à toucher à la fois d'une seule main, s'appellent, en terme de Clavecin, un ACCORD. Il y a des Accords de deux, de trois & de quatre Notes. Un Accord de deux Notes peut être UNE TIERCE, UNE QUARTE, UNE QUINTE, UNE SIXIÈME ou UNE OCTAVE. On appelle TIERCE un Accord de l'étendue de trois degrez. QUARTE, celui qui en occupe quatre. QUINTE, celui qui va jusqu'à cinq, & ainsi du reste, comme les Exemples cy-après l'expliqueront.

Un Accord de trois Notes peut être composé de deux Tierces, ou d'une Tierce & d'une Quarte, ou d'une Quinte & d'une quarte.

Un Accord de quatre Notes n'est composé ordinairement que de deux Tierces & d'une Quarte. Quelquefois il l'est de trois Tierces, mais plus rarement.

Les Accords sont plutôt dans les Basses que dans les Dessus, mais ils ne se touchent pas de la main droite, des mêmes doigts que de la main gauche. Dans

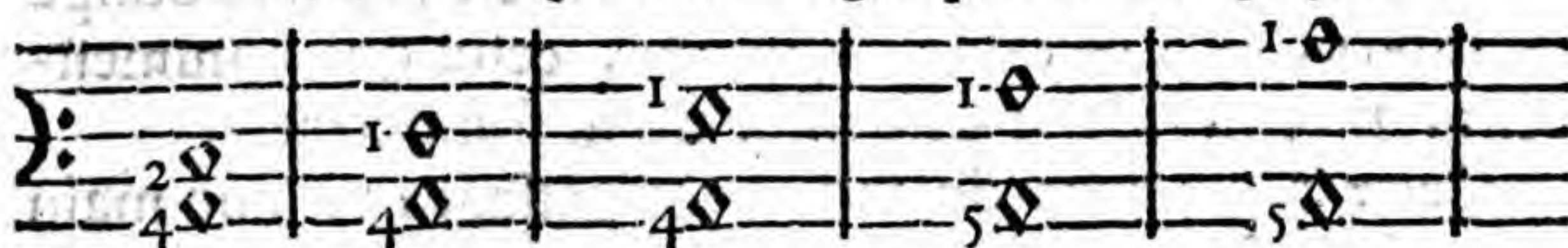
Dans l'une & l'autre main, on appelle en termes de Clavecin, LE POUCE, le premier doigt; celui d'après, le second; celui du milieu, le troisième; celui qui suit, le quatrième, & le petit, le cinquième.

EXEMPLE OU DÉMONSTRATION,
De la nature des Accords, & des doigts qu'il faut employer à les toucher.

Pour la main gauche.

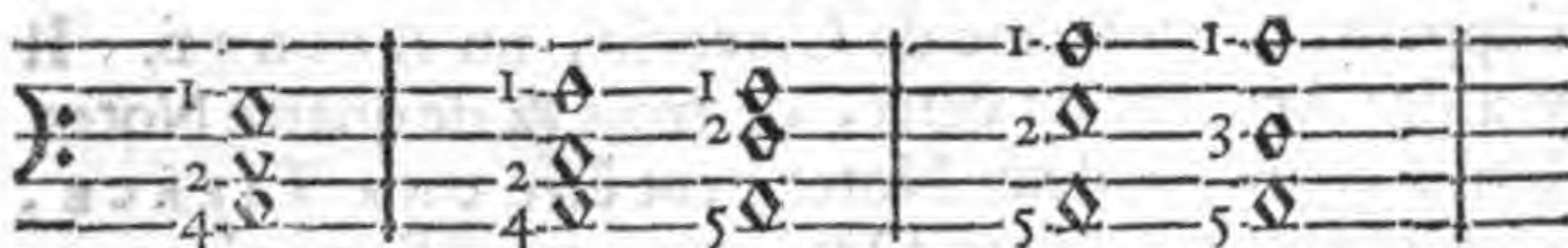
Accords de deux Notes.

Les Chiffres marquent les doigts qu'il faut employer.



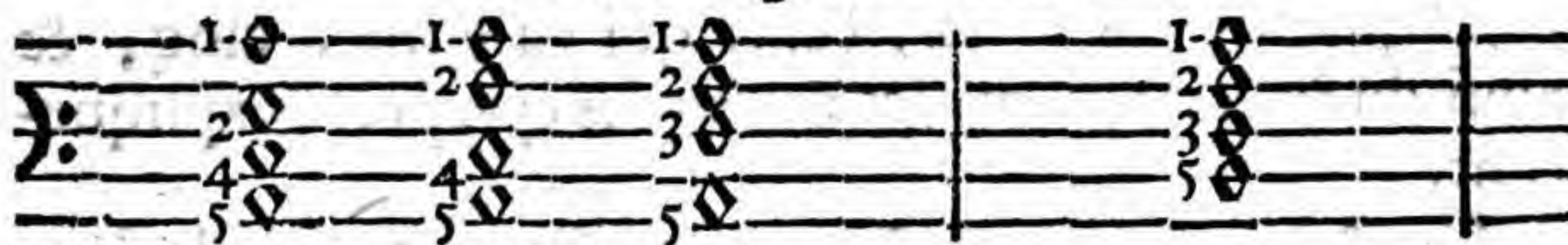
Tierce. Quarte. Quinte. Sixième. Octave.

Accords de trois Notes.



Deux Tierces. Tierce & Quarte. Quinte & Quarte.

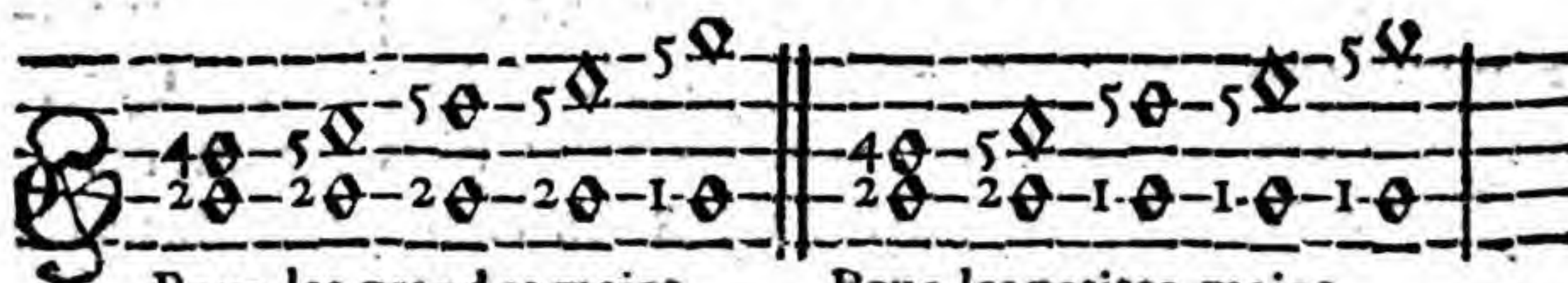
Accords de quatre Notes.



Deux Tierces & une Quarte.

Trois Tierces.

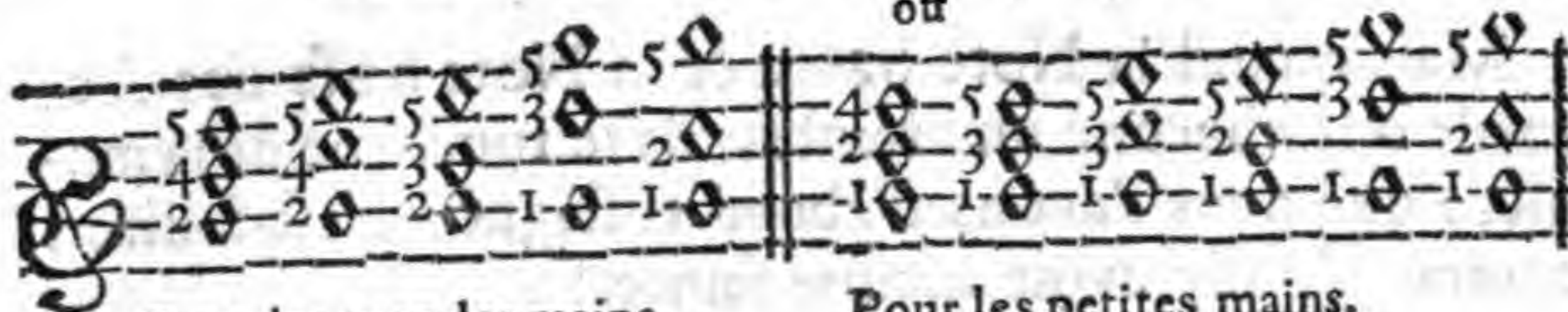
Pour la main droite.



Pour les grandes mains.

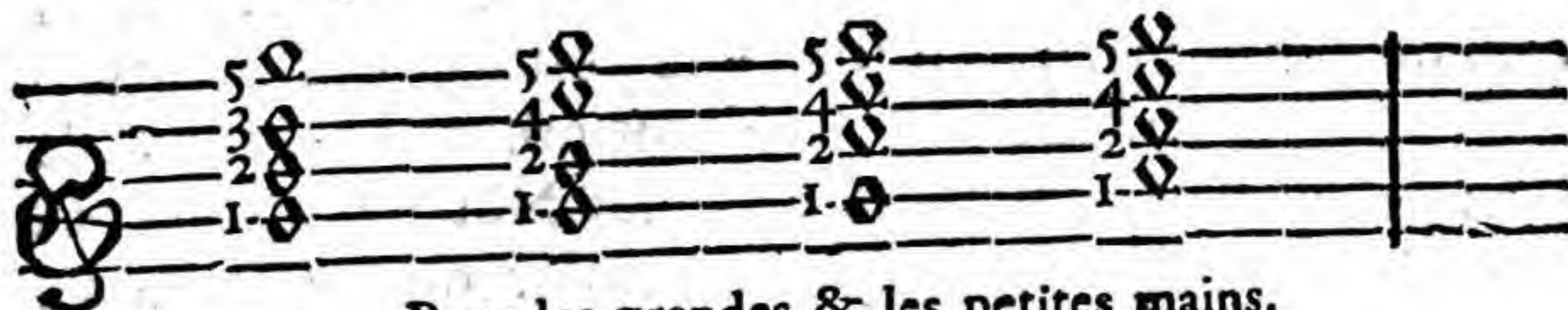
Pour les petites mains.

ou



Pour les grandes mains.

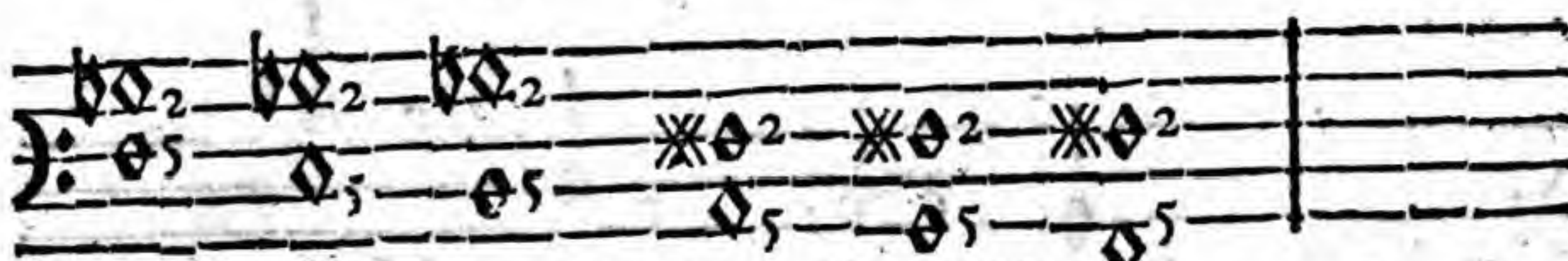
Pour les petites mains.



Pour les grandes & les petites mains.

Quand il y a une feinte; c'est-à-dire un Diéze ou un Bémol, à la Note haute de quelques Accords de la main gauche, & à la Note basse de quelques autres de la main droite, cela en change la position des doigts.

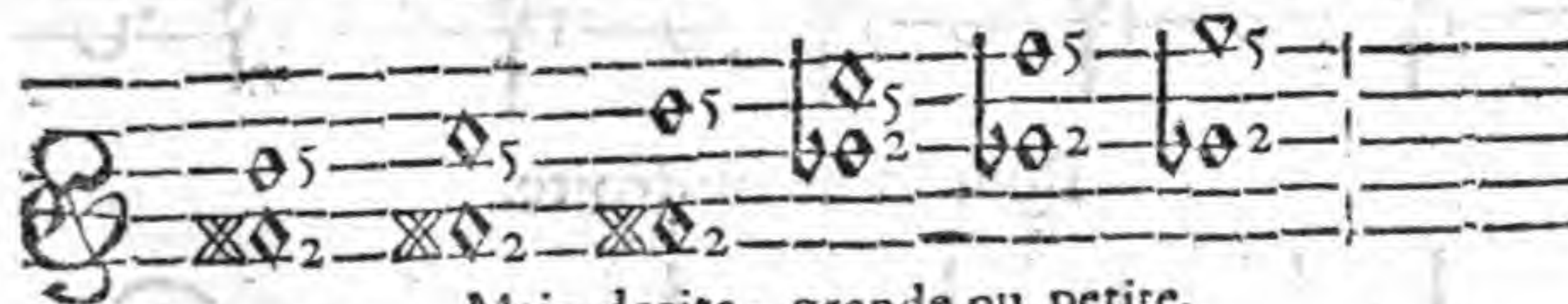
E X E M P L E.



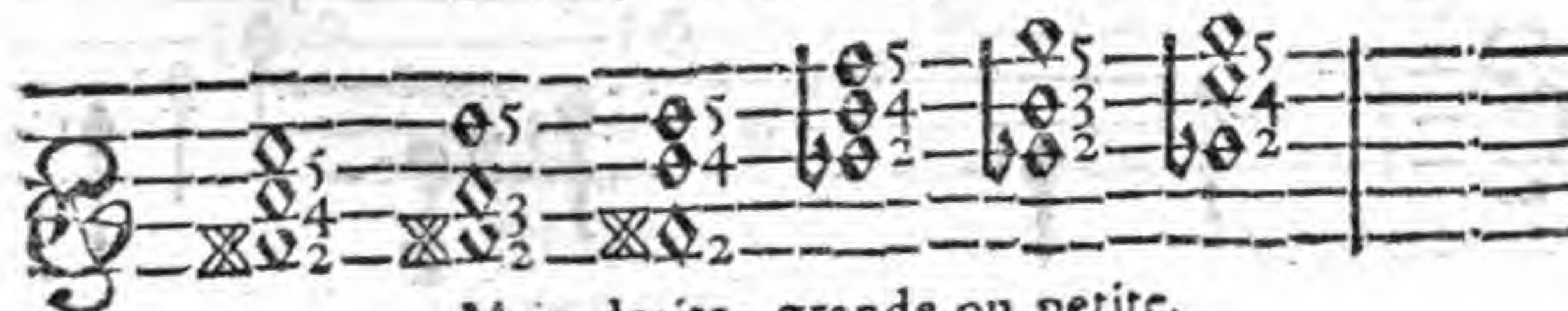
Main gauche, grande ou petite.



Main gauche, grande ou petite.



Main droite, grande ou petite.



Main droite, grande ou petite.

Mais quand la Note haute & la Note basse des Accords ont chacune une feinte, ils se touchent de la manière que nous l'avons d'abord enseigné; c'est-à-dire, comme s'il n'y avoit aucune feinte.

Quand il y a des feintes dans le milieu des Accords, cela ne change rien non plus à la position des doigts.

Il y a des Passages, qui n'étant point Accords, le deviennent par la manière dont les Notes s'arrangent, & par la règle qui oblige d'en garder quelques-unes, jusqu'à-ce que d'autres soient touchées, selon qu'il a été enseigné au Chapitre de la Liaison. En ces occasions, la position des doigts s'observe comme dans les Accords.

E X E M P L E.

Pour la main gauche.



Pour la main droite.



Je ne multiplieray pas ces Exemples davantage ; ce feroit inutilement. Le bon sens seul fuffit pour reconnoître ces passages, quand ils se presenteront dans les Pièces, & pour faire comprendre qu'ils peuvent être en autant de manières qu'il y a de différentes sortes d'Accords.

Pour ce qui est des passages où la main n'a qu'une Note à toucher à la fois, il n'y a qu'une seule occasion où les doigts s'affujettissent à la regle : Et c'est quand il y a beaucoup de Notes de suite qui vont toujours en montant ou en descendant, par degrez successifs & non interrompus. Alors on y employe les doigts, comme ils sont marquez dans l'Exemple qui suit.

E X E M P L E.



En toute autre occasion on employe les doigts comme on le juge à propos. *Voyez les Remarques.* Bien ou mal, selon qu'on a de jugement & de goût pour la chose. La commodité de celuy qui joue est la première regle qu'il doit suivre ; la bonne grace est la seconde. Celle-cy consiste à tenir ses mains droites sur le Clavier c'est-à-dire, ne penchant ny en dedans ny en dehors ;
Le

Les doigts courbez & tous rangez au même niveau, pris sur la longueur du pouce. Le poignet à la hauteur du coude; ce qui dépend du siège qu'on prend. Ne levant point les doigts trop haut en jouant, & n'appuyant point aussi trop fort sur les Touches.

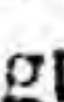
CHAPITRE XX.

Des Agrémens en Général.

SI le choix des doigts est arbitraire dans le jeu du Clavecin, celui des Agrémens ne l'est pas moins. Le bon goût est la seule loy qu'on y doit suivre. Cependant il y a des Agrémens qui sont comme essentiels aux Pièces, & dont elles auroient peine à se passer. Le plus considerable de ceux-cy est LE TREMBLEMENT; les autres sont LE PINCE', L'HARPEGE' & LE COULE': Mais quoy que ceux dont nous parlerons après ces quatre premiers ne soient pas si nécessaires, ny si usitez, ils ne laissent pas de donner beaucoup de grace aux Pièces, & on auroit tort de les négliger.

CHAPITRE XXI.

Du Tremblement.

LE Tremblement est une agitation de deux Touches, battuës alternativement le plus également & le plus promptement que l'on peut. Il se marque dans la Tablature, par une figure faite ainsi,  laquelle se met dessus ou dessous la Note qu'il faut trembler, selon qu'il est démontré dans l'Exemple cy-après. La figure qui marque le Tremblement, s'appelle dans l'usage ordinaire TREMBLEMENT comme luy; ainsi que toutes les autres figures qui marquent des Agrémens, portent le nom des Agrémens qu'elles designent.

Com-

Comme le Tremblement est un battement alternatif de deux Notes ou Touches, il en faut emprunter une seconde pour le faire, puisqu'il n'est jamais marqué que sur une seule Note. La Note qu'on emprunte est toujours la voisine en montant de celle qui est marquée d'un Tremblement: Par exemple, si c'est la Note *U_r* qui soit marquée, on emprunte la Note *R_e*, & l'on bat alternativement & précipitamment les deux Touches *R_e*, *U_r*.

On commence le Tremblement par la Note qu'on emprunte, & on le finit par celle qui est marquée.

Comme les Touches qu'on bat sont voisines, il faut aussi que les doigts qui battent soient voisins.

Les doigts qu'on employe aux Tremblemens sont pour la main droite, le troisième & le second, ou le quatrième & le troisième; & pour la main gauche, le premier & le second, ou le second & le troisième. *Voyez les Remarques.*

Les Personnes qui commencent ont beaucoup plus de peine à battre le Tremblement du quatrième & du troisième doigt de la main droite, que du troisième & du second; de même que de la main gauche ils le battent mieux du second & du troisième, que du premier & du second; & à cause de cela ils négligent ordinairement ces doigts qui leur font de la peine, & ne se servent que de ceux qu'ils remuent facilement. Mais il faut exercer également les uns & les autres, parce qu'il y a des occasions où l'on est obligé de faire le Tremblement avec ces doigts difficiles; comme il y en a d'autres où l'on peut s'en dispenser. Au reste nous ne parlerons point icy de ces occasions, la méthode ne pouvant les déterminer précisément, & n'y ayant que le bon sens qui en puisse juger.

La valeur de la Note sur laquelle le Tremblement est marqué, règle la durée du battement: Il est plus long sur une Ronde que sur une Blanche, & plus sur une Blanche que sur une Noire, &c. Quand

Quand le Tremblement doit être long, il est plus beau de le battre lentement d'abord, & de ne le presser qu'à la fin ; mais quand il est court il doit toujours être prompt.

Les doigts qui font le Tremblement ne doivent pas rester en finissant sur les deux Touches qu'ils ont battues. Celuy de la Touche empruntée doit demeurer en l'air ; & celuy de la Note marquée demeurer sur elle autant que sa valeur le peut permettre. *Je me sers également du mot de Note & de celui de Touche, pour exprimer la même chose, en parlant des Agréments.*

DEMONSTATION DES TREMBLEMENTS.

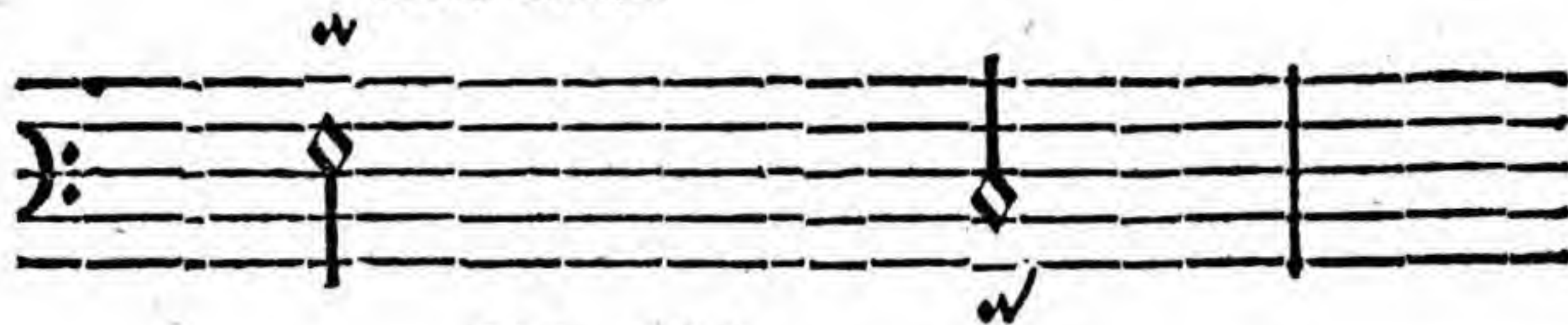


Main droite.

Manière de les exprimer.



Main droite.



Main gauche.

Maniere de les exprimer.



Main gauche.

Lors-

Lorsqu'avec une Note tremblée il y a quelques autres Notes à toucher, soit de la main qui fait le tremblement, ou de celle qui ne le fait pas : Il faut frapper ces autres Notes justement en commençant le Tremblement, c'est-à-dire, aussi-tôt qu'on touche pour la première fois la Note d'emprunt qui sert à faire le tremblement.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Quand la Note marquée d'un Tremblement est précédée ou suivie dans la Tablature d'une Note, un degré plus haut, accompagnée d'une Feinte, soit Diéze, soit Bémol; il faut pour exprimer ce Tremblement, emprunter sur le Clavier la Feinte voisine, en montant de celle qui est marquée.

E X E M P L E.



E X P R E S S I O N.



A U T R E E X E M P L E.

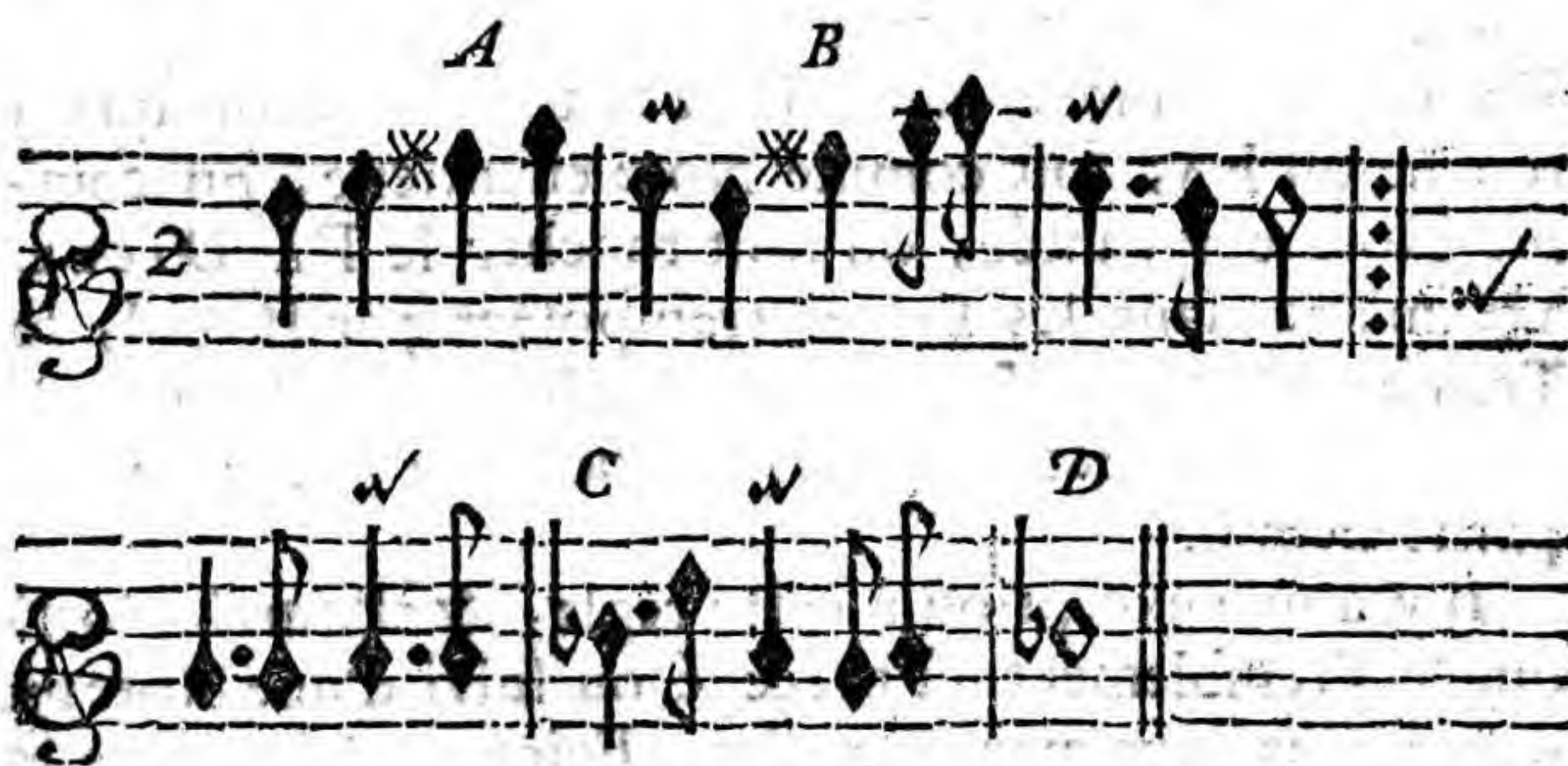


A U T R E E X P R E S S I O N.





Quoy qu'il y ait une Note ou deux entre la Note dominée par une Feinte & le Tremblement, qui la suit ou qui la précède un degré plus bas *A, B, C, D, cy-aprez*, on ne laisse pas d'emprunter la Feinte pour faire le Tremblement; parce que l'oreille ne sçauroit le supporter sans cette Feinte, un moment après l'avoir entenduë, ou un moment devant que de l'entendre.



On fait encore le Tremblement avec la Feinte, indépendamment de ce qui suit ou qui précède; quand la figure qui le marque est accompagnée d'une Feinte.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Il n'est pas ordinaire que les figures qui marquent le Tremblement, soient ainsi surchargées d'une Feinte; mais quand cela arrive, c'est plutôt un Bémol qu'un Diéze.

Dans les Pièces transposées, tous les Tremblemens se font avec la Feinte. Lorsqu'ils se font sur des Notes, dont la place est un degré plus bas que celles qui sont dominées par les Feintes: Ainsi dans une Pièce transposée par Diézes, le Tremblement d'un M₁ se fait avec le F A D I E' Z E & non avec le F A naturel; parce que les F A étant dominez par le Diéze, toutes les fois qu'on touche un F A, soit comme Note essentielle, ou comme Note empruntée, on doit toucher le F A D I E Z E. De même dans les Pièces transposées par Bémol, le Tremblement d'un L A se fait avec les S I B E' M O L, & non avec le S I naturel, à cause que les S I sont dominez par le Bémol.

Il y a une exception à cette règle, & elle arrive lorsque le Tremblement est précédé ou suivi d'une Note un degré plus haut marquée d'une Feinte qui suspende la domination de la première, & remette la Note au naturel: Par exemple.

Lorsque dans une Pièce transposée par Diéze, il se trouve un F A marqué d'un Bémol, lequel suspend en cette occasion la domination du Diéze, selon que nous l'avons dit au Chapitre XVIII. Si ce F A est suivi ou précédé d'un M₁, qu'on doive trembler; le Tremblement de ce M₁ se fera avec le F A N A T U R E L, & non avec

avec le FA DIEZE, à cause que le FA pour ce moment là, n'est plus dominé par le Diéze.

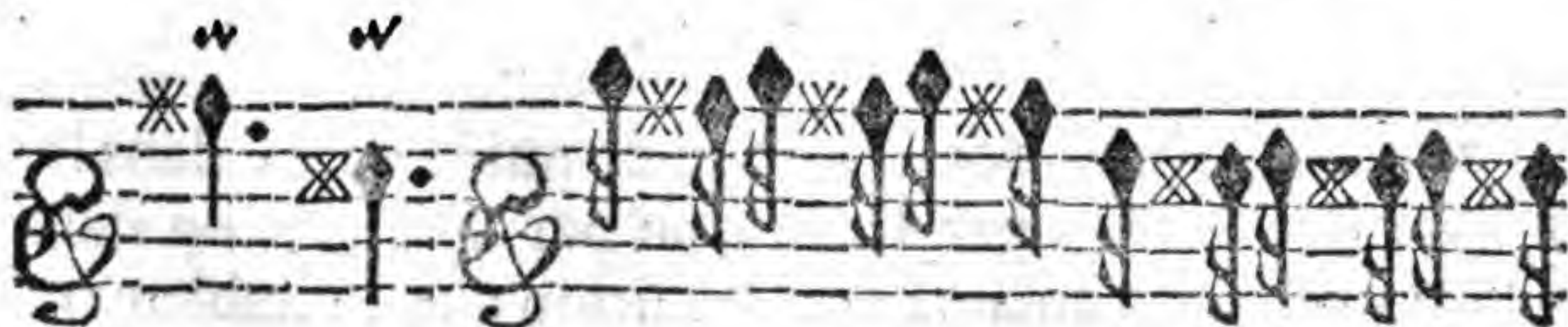
Par la même raison, lorsque dans les Pièces transposées par Bémol, il se trouve quelque Dieze ou quelque Béquarre qui suspende la domination du Bémol, selon le même Chapitre XVIII. Si cette Note remise au naturel est suivie ou précédée d'une Note un degré plus bas, marquée d'un Tremblement; il se fera en cette occasion, comme si la Pièce n'étoit point transposée: parce que la transposition est suspenduë pour ce moment là.

Quand il y auroit une Note ou deux entre la Feinte qui suspend la transposition & la Note qu'il faut trembler, on n'en feroit pas moins le Tremblement de la manière que nous venons de le dire; conformément à l'Exemple cy-devant.

En quelque Pièce que ce puisse être transposée ou non transposée, le Tremblement d'une Note marquée d'une Feinte, se fait toujours avec sa voisine naturelle, & non avec sa voisine feinte comme elle. Par exemple, le Tremblement d'un FA DIE'SE se fait avec le SOL NATUREL & non avec le SOL DIE'ZE. Celui d'un UT DIE'ZE avec le RENATUREL, & ainsi des autres.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Mais il y a une occasion où le Tremblement d'un FA DIE'ZE se fait avec le SOL DIE'ZE, Et c'est quand par quelques-unes des regles dont nous avons parlé cy-devant, le SOL est aussi dominé par un Diéze.

EXEMPLE.

EXPRESSION:



Dans les Pièces où l'U^T, le F^A, & le S^{OL} sont dominez de Dièzes, comme en ce dernier Exemple; il faut toujours faire le Tremblement d'un F^A D^{IE'}ZE avec le S^{OL} D^{IE'}ZE, à moins que le Tremblement du F^A ne fût précédé ou suivi d'un S^{OL} dediéze pour un moment; ainsi que nous l'avons tant de fois répété dans les regles précédentes.

Mais pour débarrasser l'esprit du Lecteur, de tout ce qui vient d'être dit, au sujet du Tremblement; je vais en ramasser la substance en deux regles, qui comprendront tout ce qu'on en peut enseigner.

1. Le Tremblement, pour ce qui regarde l'emprunt, se regle toujours sur la nature de la Note sa voisine en montant. Si par les loix du Mode cette Note est un D^{IE'}ZE, le Tremblement se fait avec un D^{IE'}ZE. Si elle est un B^{EMOL}, il se fait avec un B^{EMOL}, & si elle est naturelle, il se fait avec une Touche naturelle. Voila la grande & infailible regle du Tremblement. La seconde n'est pas moins considerable, quoy qu'elle ne soit que l'exception de cette première qui est générale.

2. En quelque occasion que ce puisse être, dans les Pièces transposées par Bémol ou par Diéze; ou dans celles qui n'ont aucune transposition; le Tremblement pour ce qui regarde l'emprunt, se regle toujours sur la nature de la Note qui le précède, ou qui le suit dans la Tablature, pourvû que cette Note qui précède ou qui suit, soit un degré plus haut que celle qu'il faut trembler.

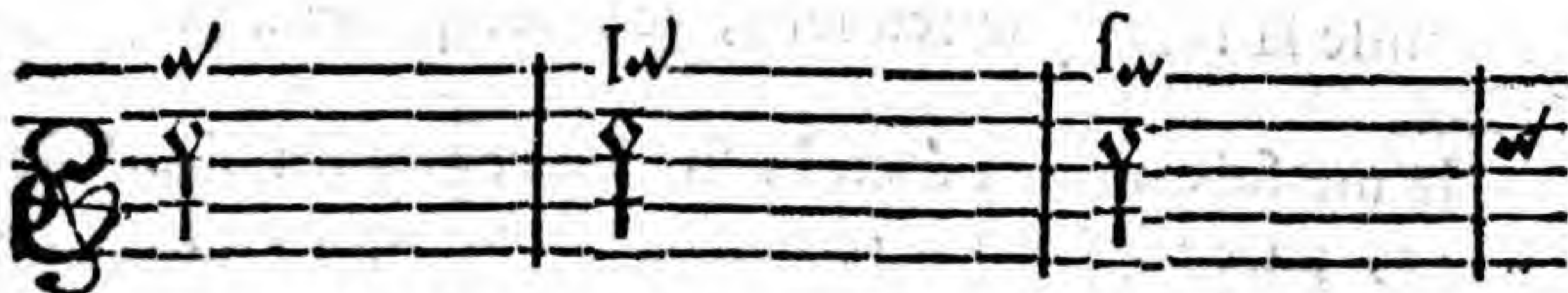
Il suffit d'entendre ces deux regles, pour sçavoir tout ce qui concerne le Tremblement; mais souvenez-vous que la première est la regle générale; & la seconde la regle particulière, & l'exception à la générale.

Je me suis un peu étendu sur les regles du Tremblement, parce que cet agrément bien expliqué, rend l'intelligence des autres beaucoup plus aisée.

Les autres Agrémens se font comme le Tremblement, en ajoutant aux Notes qui sont marquées pour cela, d'autres Notes qui ne sont pas écrites dans la Tablature. Ainsi il suffira de marquer icy toutes les figures qui designent des Agrémens, & d'expliquer par des Notes comment il les faut exprimer. Mais avant que d'entrer dans ce dénombrement, je parleray premièrement des diverses sortes de Tremblemens qu'on peut faire.

Monsieur d'Anglebert en distingue cinq, qui sont expliqués avec d'autres Agrémens de son invention, dans le Livre de Pièces qu'il a donné au Public. J'ay recueilli icy tous ces Agrémens, ainsi que ceux des autres Maîtres qui ont fait graver leurs Ouvrages. Voici les cinq Tremblemens de M. d'Anglebert. Le Tremblement SIMPLE, qui est celui dont nous avons donné les Regles au commencement de ce Chapitre. Le Tremblement APPUYÉ, qui consiste à toucher une fois la Note qu'on emprunte pour le faire, avant que de le commencer. Il appelle le troisième & le quatrième CADENCE, & donne au cinquième le nom de TREMBLEMENT & PINCE tout à la fois.

DÉMONSTRATION des figures qui marquent les diverses sortes de Tremblemens selon Mr. d'Anglebert.



Tremblement simple. Tremblement appuyé. Cadence.

Manière d'exprimer ces divers Tremblemens.



Autre Cadence, Tremblement & Pincé,



Mr. Nivers fait mention de trois differens Tremblemens. Il nomme le premier, A GRE'MENT. Le second, CADENCE; Et le troisiéme, DOUBLE CADENCE. Il les designe & les exprime en la manière suivante.

Démonstration des Tremblemens, selon Mr. Nivers.



Manière de les exprimer.



Le Tremblement que Mr. Nivers appellé **AGREMENT**, est la même chose que ce que les autres Maîtres appellent **PINCE**; comme on verra dans la suite, excepté qu'il le commence par la Note qu'on emprunte, & que les autres le commencent par la Note essentielle.

Ce qu'il appelle **DOUBLE CADENCE**, est le même Agrément que ce que Mr. d'Anglebert appelle **TREMBLEMENT & PINCE**. Ainsi il n'y a rien de différent entre les Agrémens de ces deux Maîtres, que les noms & la manière de les marquer sur le papier.

Mr. de Chambonnières & Mr. le Begue, ne connoissent qu'une sorte de Tremblement, qui est celui dont nous avons parlé d'abord, & que Mr. d'Anglebert appelle **SIMPLE**. Ils le marquent tous deux par cette figure *w*.

CHAPITRE XXII.

De la Double Cadence.

COMME beaucoup de Personnes nomment le Tremblement **CADENCE**, je mettray la **DOUBLE CADENCE** à la suite de ce premier Agrément, quoy que je me fusse d'abord proposé d'en placer le Chapitre ailleurs.

La double Cadence se marque & s'exprime en la manière qui suit.



Double Cadence.

Manière de l'exprimer.

La double Cadence est ordinairement suivie du Tremblement.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Mais quand le Tremblement ne la suit pas, elle se fait de cette manière.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



AUTRE EXEMPLE
sur une Tierce.

EXPRESSION
de la Tierce.



Ces deux dernières manières sont de l'invention de M. d'Anglebert ; mais la première est pratiquée de tout le monde, & fut, je croy, inventée par Mr. de Chambonnières.

CHAPITRE XXIII.

Du Pincé.

MR. d'Anglebert distingue trois sortes de Pincez, qu'il designe par ces marques.



Pincé.

Autre

Chutte & Pincé.

Il les exprime de cette manière.



Pincé.

Autre

Chutte & Pincé.

Dans

Dans l'Agrément qui s'appelle icy **CHUTTE & PINCE'**, la première Note n'est pas essentielle. Elle n'est-là que pour marquer, qu'on ne fait cet Agrément que quand la Note qui précède est un degré plus bas.

Cette **CHUTTE & PINCE'** est la même chose que ce que Mr. Nivers appelle simplement **AGREMENT**.

Il faut remarquer que des deux premiers **PINCEZ** qui sont dans l'Exemple cy-devant le premier étant plus court, & moins figuré que le second, convient mieux aux Notes brèves, & que l'autre est pour les Notes longues.

Mr. de Chambonnière & Mr. le Begue, ne parlent que d'une sorte de Pincé, qu'ils designent tous deux par cette marque & qu'ils expriment comme l'Exemple cy-dessous l'expose.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



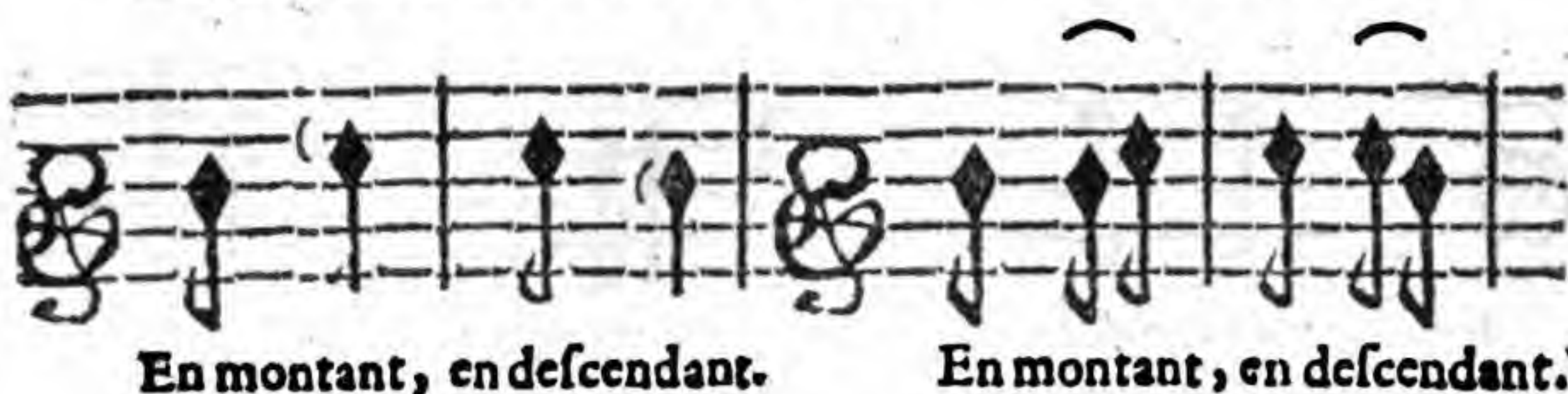
CHAPITRE XXIV.


Du Port de Voix.

LE Port de Voix n'est pas un des moindres Agréments du Clavecin, quoy que tous les Maîtres n'en fassent pas mention. Mr. d'Anglebert en connoît de deux sortes, l'un qui se fait en montant, & l'autre en descendant. Il les marque & les exprime comme il est démontré dans l'Exemple suivant.

Ex-

EXEMPLE du Port de Voix. EXPRESSION.



Ce trait de plume  tiré sur les Notes dans l'expression du Port de Voix, est une liaison qui signifie qu'il faut couler ces Notes-là; c'est-à-dire qu'il ne faut pas lever les doigts en les touchant, mais attendre que la seconde des deux Notes soit touchée, pour lever le doigt qui a touché la première.

La règle du Port de voix est qu'on doit toucher deux fois au lieu d'une, la Note qui précède celle qu'accompagne la figure qui designe cet Agrément, quand cette Note précédente est un degré plus bas ou plus haut que la Note marquée. C'est en cela que consiste le Port de Voix; mais il n'est pas bien décidé si c'est sur la valeur de la Note marquée que se doit prendre cette seconde, ou si c'est sur la valeur de la Note précédente. De la manière dont Mr. d'Anglebert l'exprime, elle se prend sur la Note marquée, mais je doute que ce soit-là la meilleure manière d'exprimer le Port de Voix dans les Pièces de Clavecin. Je sçais que cette manière convient tout-à-fait aux Chansons; mais je trouve qu'il y a peu d'occasions où elle soit propre aux Pièces, & que celle qui prend cette seconde Note sur la précédente, est beaucoup plus convenable. C'est donc de la façon qui suit, que je voudrois exprimer les Ports de Voix cy-devant.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



A l'égard des figures qui peuvent marquer le Port de Voix, celle dont Mr. d'Anglebert use est bonne ; mais vous devez remarquer qu'elle est faite comme celle dont il designe le Pincé, & qu'il n'y a d'autre différence entre elles, sinon que celle du Port de Voix est devant la Note qu'elle caractérise, & celle du Pincé après. Il les met quelquefois toutes deux ensemble, & pour lors elles designent un Port de Voix, & un Pincé tout à la fois pour la même Note. C'est ce qu'il appelle Chutte & Pincé ; car il nomme le Port de Voix quelquefois Chutte.

Mr. de Chambonnière ne connoît que le Port de Voix qui se fait en montant, & il le marque par une Croix.

EXEMPLE

EXPRESSION.



Mr. d'Anglebert n'explique point comment il faut faire le Port de Voix, quand la Note qui le précède n'est pas sur le degré prochain de la Note marquée. Cependant on trouve dans ses Pièces des Port de Voix sur des Notes, dont la précédente est sur un degré éloigné. Pour suppléer à ce qu'il a omis, & faire sur ce sujet toutes les remarques nécessaires, nous dirons qu'il faut distinguer trois sortes de Port de Voix ; le Port de Voix

Voix SIMPLE, le Port de Voix APPUYE', & le DEMY Port de Voix. Ils se pratiquent tous trois en descendant; mais en montant on n'use que du SIMPLE, & de celuy qu'on appelle APPUYE'.

Des Port de Voix en descendant.

Le Port de Voix SIMPLE se fait en touchant deux fois au lieu d'une la Note qui précède celle qui est marquée pour cela, supposé que cette Note qui précède ne soit qu'un degré plus haut que la Note marquée. Pour cette Note qui précède, elle n'est jamais sur le même degré, & est toujours croche ou noire.

Le Port de Voix APPUYE' se fait en touchant trois fois la Note qui précède, & qui n'est qu'un degré plus haut. Cette sorte de Port de Voix ne sied bien qu'aux Pièces qui se jouent lentement, & que quand la Note qui précède est noire & non croche.

Quand la Note qui précède est deux degrez plus haut que la Note marquée, ce n'est plus elle qu'on touche deux fois pour exprimer le Port de Voix; mais celle dont la place est entre cette Note précédente & la Note marquée; & c'est alors un emprunt qu'on fait comme pour le Tremblement. l'Exemple en est cy-après. En ces occasions, le Port de Voix est toujours SIMPLE, celuy qu'on appelle APPUYE' n'y feroit pas bien.

Le demy Port de Voix ne se fait non plus qu'en une seule occasion, & c'est en celle dont nous venons de parler; c'est-à-dire, quand la Note qui précède est deux degrez plus haut. Il consiste à toucher la Note qu'on emprunte une fois seulement. Voyez en l'Exemple cy-après. Celuy-cy ne sied bien que dans les Pièces à deux temps. legers, comme dans les Rigaudons, & les Airs qui en imitent le mouvement.

EXEMPLE.

Des Ports de Voix en descendant.

Port de Voix simple. Autre P. de V. appuyé. Demy Port de Voix.

Manière de les exprimer.

Port de Voix simple. Autre P. de V. appuyé. Demy Port de Voix.

Des Ports de Voix en montant.

Le demy Port de Voix ne se pratique point en montant, comme j'ay déjà dit: Il n'y a que les deux autres, lesquels se font avec les mêmes observations qu'en descendant.

EXEMPLE

EXPRESSION.



Port de Voix simple. Port de Voix appuyé. Port de Voix simple. Port de Voix app.

Le Port de Voix appuyé a plus de grace en montant qu'en descendant: mais il faut toujours se souvenir, qu'il n'est beau que dans les Pièces graves, & quand la Note qui précédé est une noire.

Je ne remarque point qu'aucun Maître fasse de Port de Voix sur une Note, dont la précédente soit deux de-

degrez plus bas; auffi n'auroit-il pas beaucoup de grace en cette occasion. Le Pincé y fiéroit beaucoup mieux, & sur tout celuy que Mr. d'Anglebert appelle Chutte & Pincé, qui est un composé du Port de Voix & du Pincé.

CHAPITRE XXV.

Du Coulé.

TOUS les Maîtres ne font mention que d'un seul COULÉ, qui est celuy qui se fait sur une Tierce en montant : Mais Mr. d'Anglebert, qui diversifie beaucoup les Agrémens, enseigne six ou sept sortes de Coulez. Le premier est celuy qui se fait sur une Tierce, & que tout le monde pratique. Il consiste à toucher la plus basse des deux Notes de la Tierce avant la plus haute, & en passant de la plus basse à la plus haute, toucher aussi celle dont la place est entre les deux : quittant cette Note du milieu après l'avoir touchée, & ne restant que sur les deux Notes de la Tierce.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Le doigt qui a touché la Note *D*, doit se trouver en l'air à la fin du Coulé, & l'on ne doit rester que sur *C* & *E*, autant que la valeur des Notes de la Tierce le demande.

Tous les Maîtres marquent le Coulé dans la Tablature, par une petite ligne tirée en montant entre les deux Notes, comme on le voit dans l'Exemple cy-dessus; mais

H

Mr.

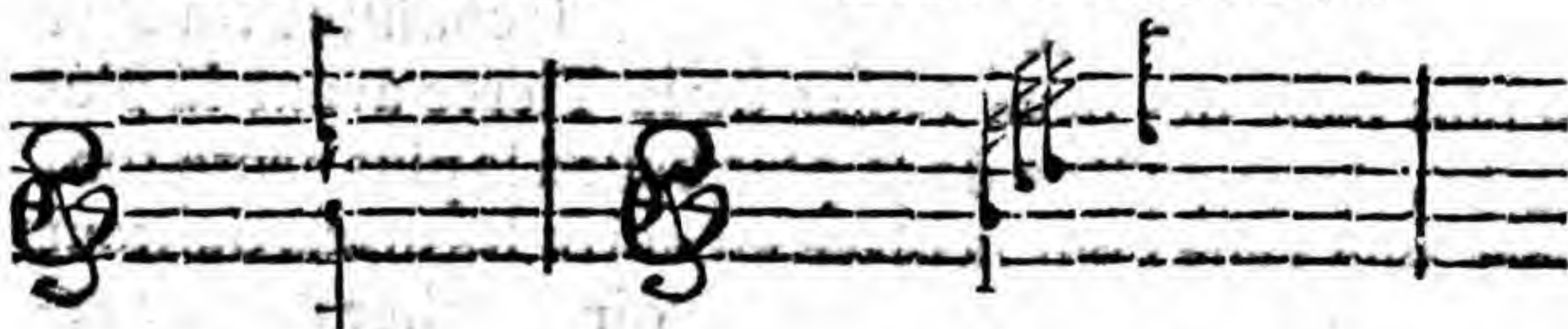
Mr d'Anglebert le designe par cette autre marque



Le même Coulé se peut faire sur une Quarte, en touchant de même la plus basse des deux Notes la première, & ensuite la seconde, touchant en passant les deux qui en remplissent l'intervalle; ces deux-cy se doivent lâcher à la fin du Coulé, parce qu'elles ne sont que Notes empruntées, & on ne doit rester que sur les deux qui composent la Quarte, autant que leur valeur le demande.

EXEMPLE.

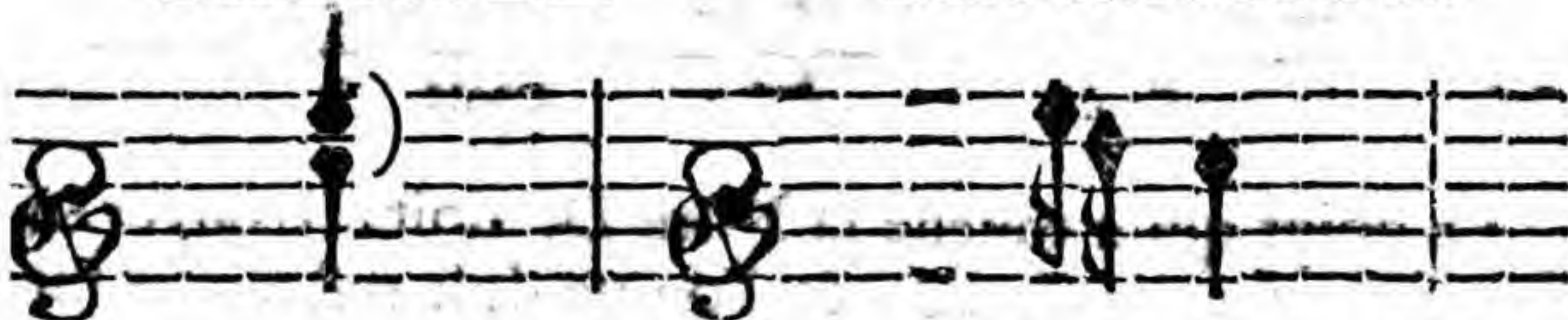
EXPRESSION.



Le second Coulé, dont parle Mr d'Anglebert, est tout pareil au premier; car il se fait de même sur une Tierce, & avec cette seule difference qu'il se fait en descendant, au lieu que le premier se fait en montant.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



La marque placée après la Tierce, est ce qui designe qu'il faut commencer le Coulé par en haut. Quand elle est devant, on le commence par en bas.

Le troisième Coulé se fait sur deux Notes de suite, dont la seconde est plus élevée de deux degrez que la première. Il se fait comme celui de la Tierce, excepté qu'a-

qu'après avoir touché la première Note, on la répète pour couler à la seconde, en passant comme dans le Coulé de la Tierce, par la Note qui se trouve entre deux.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Les doigts qui ont touchés les Notes empruntées C, D, se doivent trouver en l'air à la fin du Coulé ; & l'on ne doit rester que sur la Note E, autant que sa valeur le demande.

Le quatrième Coulé se fait aussi sur deux Notes de suite ; mais dont la seconde est trois degrez plus élevée que la première. A cela près, il s'exprime comme le précédent ; c'est-à-dire en répétant la première Note, après que sa valeur est expirée, pour couler subtilement à la seconde, passant par toutes celles qui se trouvent entre deux.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



On lâche à la fin du Coulé toutes les Notes qu'on a empruntées pour le faire, & on ne reste que sur la dernière, autant que sa valeur le demande.

Le cinquième Coulé se fait encore sur deux Notes de suite, & à même distance que le précédent : Mais pour l'exprimer, on ne répète pas la première Note comme dans celui-là. On le commence au second degre.

EXEMPLE.

EXPRESSION.

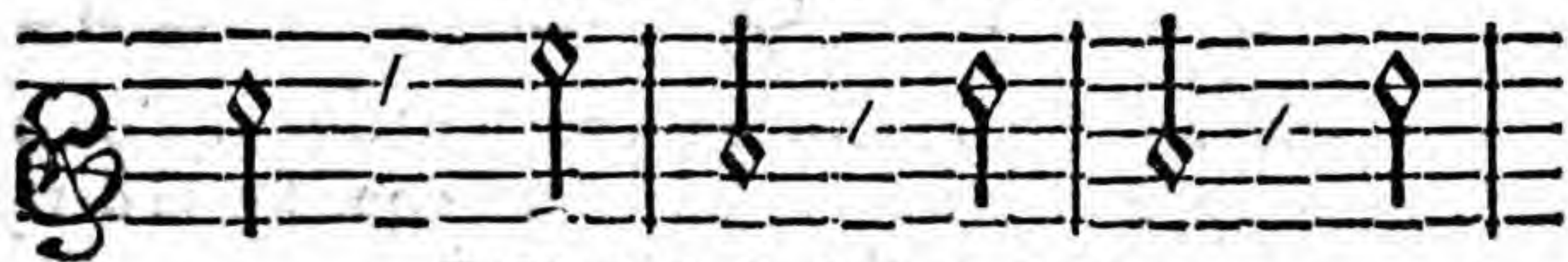


Il faut, comme dans tous les autres, lâcher à la fin les Notes empruntées, & ne garder que celle qui est essentielle, autant que sa valeur le demande.

Ces trois dernières sortes de Coulez ne conviennent qu'aux Pièces graves; & c'est pour cela que les Exemples en font donner par des Blanches.

Mr d'Anglebert, qui est l'inventeur de ces trois derniers Coulez, les designe tous par la même marque; en quoy il me semble avoir fait une espèce de méprise: car ces Coulez s'exprimant différemment, sur tout le second & le troisième; ce n'est pas s'expliquer assez, que de les marquer tous de la même façon. C'est embarrasser un Ecolier, qui, voyant cette marque entre deux Notes, ne pourra distinguer quel Coulé il doit faire en cet endroit-là, n'étant pas encore capable de juger lequel y convient le mieux; Et l'on ne doit laisser aucun doute dans l'esprit de ceux qu'on instruit. Il seroit donc peut-être plus à propos de marquer toute sorte de Coulé, excepté celui de la Tierce, par une petite ligne, tirée sur les degrés des Notes qu'on doit emprunter pour le faire, en cette sorte.

EXEMPLE.



EXPRESSION.



Cette manière de marquer les Coulez leveroit les scrupules des Ecoliers, parce qu'ils connoïtroient par les degrez qu'occuperoit la petite ligne, combien de Notes ils doivent emprunter, & où ils les doivent emprunter.

Cette petite ligne feroit même fort propre à exprimer toute sorte d'Agrément, si l'on en vouloit accepter l'usage. Car il n'y auroit qu'à la faire passer par tous les degrez des Notes qu'il faut emprunter pour faire l'Agrément: Comme par exemple, pour designer une double Cadence, on la marqueroit ainsi.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Mais j'ay déjà dit, qu'on étoit libre sur le choix des Agrémens, & sur la manière de les marquer dans la Tablature: C'est pourquoy je ne fais que proposer cecy simplement, sans prétendre qu'on soit obligé de m'en croire, me reservant à moy seul l'usage de ces marques dans les Pièces que j'écris, pour les Personnes à qui j'ay l'honneur d'enseigner. Cette petite ligne me sert assez commodément, sur tout à marquer certains Coulez qui me sont particuliers, & qui ne font ce me semble pas mal, aux endroits où je les employe; comme par exemple en celuy-cy.



Manière de l'exprimer.



on règle la durée des Notes qu'on emprunte sur la valeur de la Note marquée.

Les deux autres Coulez qu'enseigne Mr. d'Anglebert, se font tous deux de la même manière, excepté que l'un se fait sur une Tierce, & l'autre sur une Note seule. Il les appelle des Chuttes, & les marque, & exprime de cette sorte.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Il faut toujours se souvenir qu'on lâche à la fin les Notes empruntées, & qu'on ne garde que les essentielles, autant que leur valeur le demande.

CHAPITRE XXVI.

De L'Harpegé.

L'AGREMENT qu'on appelle HARPEGE' ou HARPEGEMENT, consiste à separer les Notes d'un Accord, au lieu de les toucher toutes ensemble, selon que l'enseigne le Chapitre des Parties. Il y en a de deux sortes; l'HARPEGE' SIMPLE, qui se fait en separant seulement

lement les Notes de l'Accord; & l'HARPEGE' FIGURE', dans lequel on emprunte d'autres Notes que celles de l'Accord pour luy donner plus d'agrément.

L'HARPEGE' SIMPLE se fait sur les Accords de deux, de trois & de quatre Notes: Mais le FIGURE' se fait seulement sur les Accords de trois & de quatre Notes.

Manière de marquer les Harpegez simples dans la Tablature.



Sur deux Notes.

Sur trois Notes.

Sur quatre Notes.

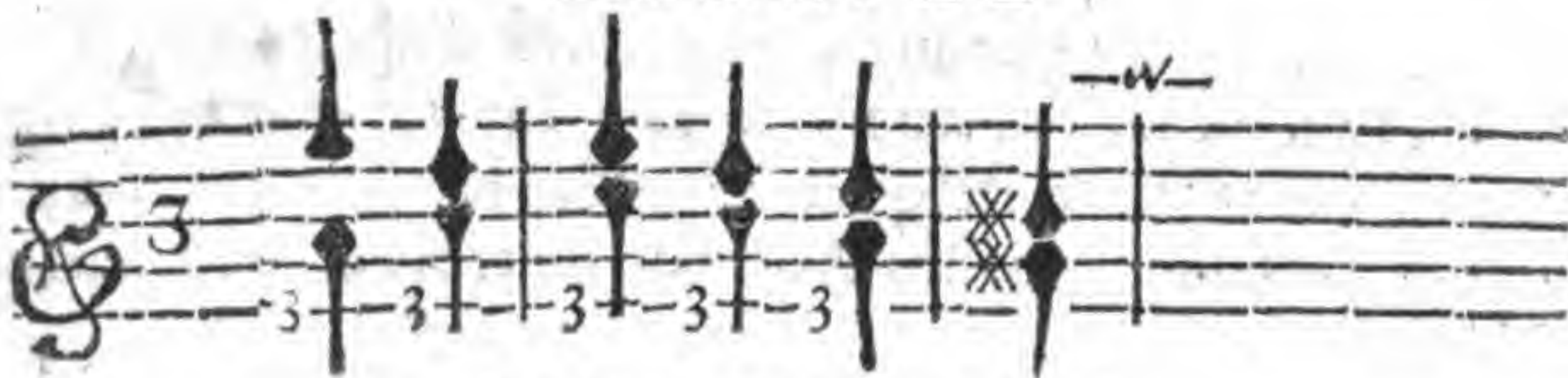
Manière de les exprimer.



Les Harpegez se commencent par en bas ou par en haut, selon que la figure qui les marque est placée au bas ou au haut de l'Accord.

Dans l'Harpegé, soit SIMPLE, soit FIGURE', les doigts se doivent appliquer sur les Touches avec une telle agilité, qu'il ne paroisse entre les Notes aucune intervalle sensible, qui altere ou rompe la Mesure de la Pièce. On en peut néanmoins excepter l'Harpegé qui se fait sur un Accord de deux Notes: car quand il y en a plusieurs de suite, les Notes ont plus de grace d'être séparées sensiblement, en telle sorte même que les secondes soient réduites à la moitié de leur valeur.

EXEMPLE



EXPRESSION.



Mr. d'Anglebert ne designe pas les Harpegez par les marques qui sont dans les Exemples cy-dessus; mais par une petite ligne tirée en biais dans la queue d'une des Notes de l'Accord.

EXEMPLE.



Et cette manière de marquer les Harpegez devroit être préférée à toute autre, parce qu'elle embarrasse moins la Tablature.

Des Harpegez figurez.

Les Harpegez **FIGUREZ** se font comme les **SIMPLES** par la séparation des Notes, & outre cela par l'emprunt de quelques autres. Il y en a où l'on n'emprunte qu'une Note, & d'autres où l'on en emprunte deux.

Manière de marquer l'Harpegé figuré..



Avec une Note d'emprunt.

Avec deux Notes d'emprunt.

Manière de l'exprimer.



Avec une Note d'emprunt.



Avec deux Notes d'emprunt.

On doit lâcher à la fin de l'Harpegé toutes les Notes empruntées, & ne garder que les essentielles, autant que leur valeur le demande.

L'Harpegé figuré se commence presque toujours par en bas; mais quand il se doit commencer par en haut, il a dans la queue de la Note la plus élevée, la petite ligne qui tombe en biaisant de gauche à droite.

EXEMPLE.

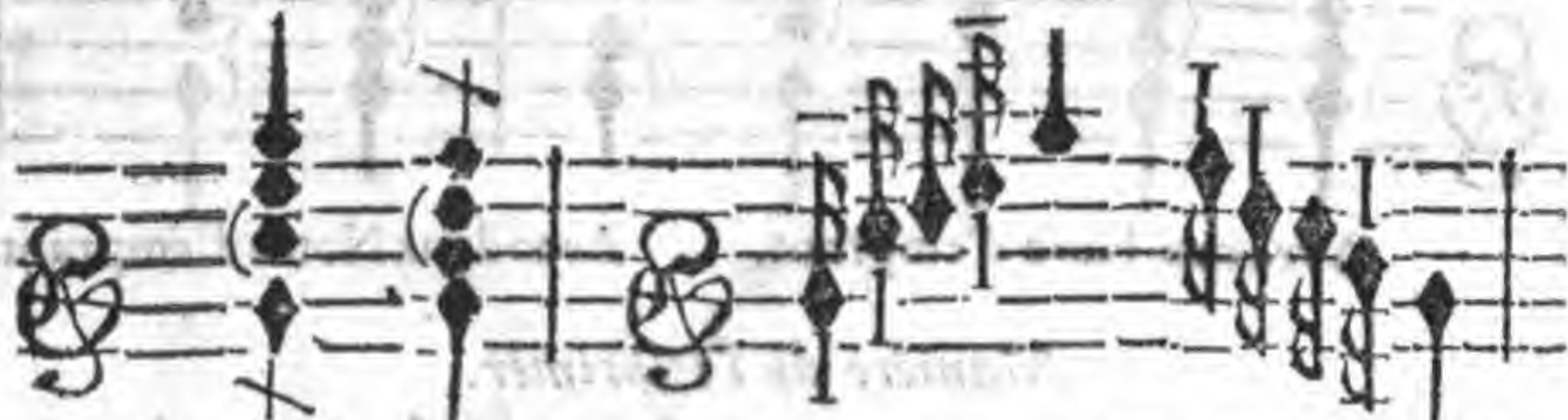
EXPRESSION.



Quand l'Accord est de quatre Notes, il ne peut y avoir qu'une Note d'emprunt dans l'Harpegé figuré.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



La position de doigts qui convient le mieux aux Harpeggez figurez, est celle qui est enseignée au Chapitre XIX. pour les petites mains. Les emprunts qu'il faut faire, ne permettent pas d'y employer ceux qui sont marquez pour les grandes.

CHAPITRE XXVII.

Du Détaché.

LE dernier Agrément, dont parle Mr d'Anglebert, est un Agrément qu'il appelle *DETACHE'*. Il se fait devant un Tremblement ou un Pincé; & consiste à marquer un petit Silence entre le Tremblement ou le Pincé, & la Note qui les précède; ce qui se fait en diminuant quelque peu la valeur de cette Note précédente.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



La pratique de ce Détaché est fort nécessaire dans de certaines Pièces d'un mouvement gay, particulièrement lorsque la Note qui précède le Tremblement est un degré plus haut, & celle qui précède le Pincé un de-

degré plus bas. Il n'a pas mauvaise grace non plus en d'autres Pièces & en d'autres occasions; mais c'est au bon goût à juger des endroits où il faut l'employer.

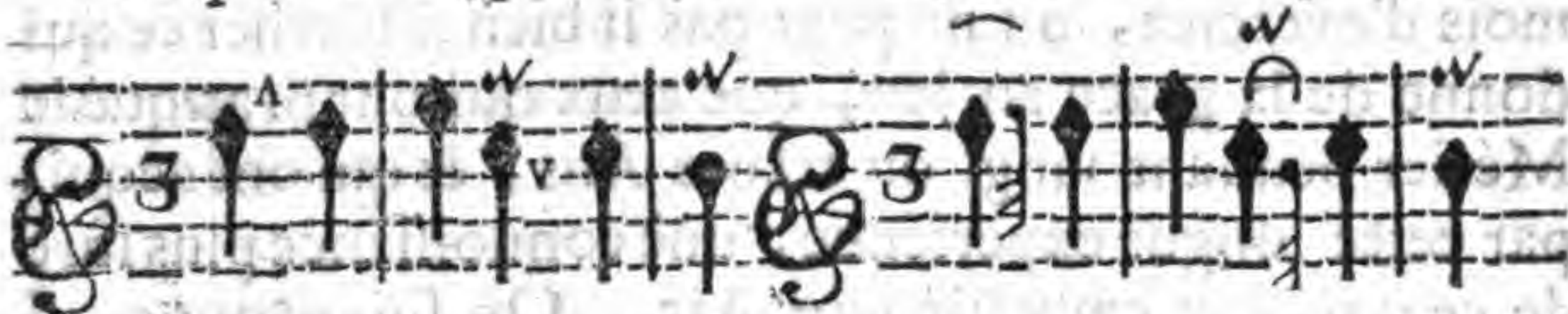
CHAPITRE XXVIII.

De L'Aspiration.

A Ce dernier Agrément, j'en ajouteray encore un autre, que j'appelle *ASPIRATION*; lequel consiste à toucher très vite une seule Note qu'on n'emprunte qu'une seule fois. Il se marque & s'exprime de cette sorte.

Marque de l'Aspiration.

Manière de l'exprimer.



La marque qui désigne l'Aspiration se met toujours après la Note qu'on doit aspirer; Quand cette marque a la pointe en haut, on emprunte la Note voisine en montant, comme pour le Tremblement; Et quand elle a la pointe en bas, la Note voisine en descendant comme pour le Pincé; ce que l'Exemple cy-dessus démontre.

Voilà les Agrémens qui sont en usage parmi les Personnes qui touchent le mieux le Clavecin.

Après avoir appris à les connoître icy, on pourra les pratiquer en toutes les occasions où l'on trouvera qu'ils seront à propos: car, comme je l'ay dit tant de fois, on est extrêmement libre sur le choix des Agrémens; & dans les Pièces qu'on étudie, on peut en faire aux endroits même où ils ne sont pas marquez; retrancher ceux qui y sont, si l'on trouve qu'ils ne fient pas bien à la Pièce, & y en ajouter d'autres à son gré. On peut
mê-

même, si l'on veut, négliger tous ceux que j'ay enseignez icy (excepté seulement les essentiels) & en composer soy-même de nouveaux selon son goût, si l'on se croit capable d'en inventer de plus beaux; mais il faut cependant prendre garde à ne se pas donner trop de liberté sur ce sujet, sur-tout dans le commencement; de peur qu'en voulant raffiner trop tôt, on ne gâtât ce qu'on voudroit embellir: C'est pourquoy il est bon, & même nécessaire, de s'affujettir d'abord aux Agrémens des autres, & de ne les faire qu'aux endroits où ils sont marquez dans les Pièces, jusqu'à-ce qu'on soit assez fort, pour juger sans se tromper, que d'autres n'y feront point de mal. On doit être persuadé, quelque bon goût qu'on ait pour le Clavecin, que si l'on n'a que six mois d'exercice, on ne peut pas si bien discerner ce qui donne de la grace au Jeu, que ceux qui ont pratiqué le **Métier** pendant vingt ou trente Ans, & qui ont acquis par cette longue experience, une connoissance plus sûre de ce qui peut embellir leur Art. On suivra donc, si l'on m'en croit, les Agrémens que j'enseigne en ce Livre, & que je propose avec d'autant plus de liberté, que j'ay peu d'intérêt qu'on les suive, y en ayant très peu qui soient de moy; & tout le reste étant des plus célèbres Maîtres que nôtre Siècle ait produit, ce qui seul peut suffire à leur donner de l'autorité. Mais ce qu'il y a de fâcheux en cecy, est qu'on ne comprendra jamais bien comment il faut exprimer tous ces Agrémens; parce qu'il n'est pas possible de le bien expliquer par écrit, à cause que la manière de les exprimer change, selon les Pièces où on les employe. Et je ne puis que dire icy en général: *Que jamais les Agrémens ne doivent alterer le Chant, ny la Mesure de la Pièce. Qu'ainsi dans les Pièces d'un Mouvement gay, les Coulez & les Harpegez doivent passer plus vîte que quand le Mouvement est lent: Qu'il ne faut jamais se presser pour faire un Agrément, quelque vîte qu'il doive passer: Qu'il faut prendre son temps,*

pré-

préparer ses doigts, & l'exécuter avec hardiesse & liberté.

Mais tout cela, ny tout ce que je pourrois dire de plus, ne feroit point assez entendre une chose dont le bon goût est le seul arbitre. Il importe cependant beaucoup de sçavoir bien exécuter les Agrémens; car sans cela; ils défigurent les Pièces au lieu d'en augmenter la beauté, & il vaudroit mieux n'en point faire du tout que de les faire mal: Mais le parti qu'il y a à prendre en cecy, est de se les faire montrer une fois ou deux par quelque Maître qui les entende bien, avant que d'entreprendre de les mettre en usage.

Dans tous les Agrémens, la quantité de Notes qu'on doit emprunter pour les faire, & la quantité de fois qu'on les doit toucher sont limitées, excepté seulement dans le Tremblement, dont on fait le battement le plus vîte que l'on peut; & plus on le fait vîte, plus il y entre de Notes.

Tous les Agrémens en général suivent la regle du Tremblement, à l'égard des Notes qu'on emprunte pour les faire; c'est-à-dire qu'on emprunte tantôt des Feintes, & tantôt des Touches naturelles, selon que le Mode ou quelque occasion particulière le demande. Relisez le Chapitre du Tremblement; tout ce qui est dit à ce sujet, touchant l'emprunt, convient à tous les autres Agrémens.

F I N.

REMARQUES

*SUR QUELQUES ENDRITS DE CET
OUVRAGE.*

Le nombre des Lignes essentielles de l'Echelle est fixé à cinq.

CE nombre n'est pas le même dans toutes les Tablatures; Celles du Clavecin, du Violon, de la Viole, du Haut-Bois, de la Flûte, & de la Musique vocale, n'ont à la vérité que cinq lignes essentielles: Mais celles du Theorbe & du Luth en ont six, & celle du Plein-Chant n'en a que quatre.

Cette pluralité de Clefs, &c.

Il est certain que la pluralité des Clefs & la variation de leur position est ce qu'il y a de plus embarrassant dans la Tablature; & sur tout dans celle du Clavecin, principalement pour ceux qui commencent. Rien ne les fatigue davantage, que de voir qu'il faut nommer les Notes d'une façon dans les Dessus, & d'une autre façon dans les Basses: Qu'au degré où ils disent Ut dans la main droite, ils doivent dire Sol dans la main gauche, &c. Outre cela, la Clef venant à changer dans le Dessus ou dans la Basse, comme il arrive quelquefois, leur sçavoir est tout d'un coup renversé, & ils se retrouvent, pour ainsi dire, à l'A, B, C. J'ay remarqué que c'étoit là ce qui retardoit le plus les Écoliers dans le progrès de leur étude, & ce qui rendoit les Pièces de Clavecin si difficiles à jouer à Livre ouvert, même à ceux qui sont déjà avancez: Que les autres Musiciens avoient une bien plus grande facilité à le faire; par l'invariabilité de leur Clef. Dans cette pensée,

sée, je m'étois imaginé que ce ne seroit pas une reforme peu necessaire à la Tablature du Clavecin, que de la réduire à l'usage d'une seule Clef comme celle du Violon, laquelle seroit fixée sur un même degré, pour arrêter par là la nomination des Notes à une seule manière, soit dans le Dessus ou dans la Basse; ou bien en se servant encore des trois Clefs, les poser de telle sorte que la nomination des Notes fût toujours la même dans toutes les Parties. Cette reforme ne seroit pas si considerable qu'elle peut d'abord sembler, car il n'y auroit qu'à mettre pour les Dessus la Clef de Sol sur la première ligne, & pour les Basses celle de Fa sur la quatrième, comme on le fait pour le Violon. Et à l'égard des Haute-Contres & des Tailles, on mettroit celle d'Ut entre la seconde & la troisième ligne, & pour cet effet on changeroit un peu la figure, ainsi que je l'ay fait dans l'Exemple qui suit.

D E' M O N S T R A T I O N

D'une nouvelle manière de poser les Clefs dans la Tablature du Clavecin.

The image displays three musical staves, each with a clef symbol and a sequence of notes. The notes are represented by diamond shapes on a five-line staff.

- Top Staff:** Labeled "Clef de Sol." on the left. The clef symbol is a stylized 'G' on the first line. The notes are Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, positioned on the first, second, third, fourth, fifth, first, second, third, fourth, and fifth lines respectively.
- Middle Staff:** Labeled "Clef d'Ut." on the left. The clef symbol is a stylized 'C' on the second line. The notes are Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, positioned on the first, second, third, fourth, fifth, first, second, third, fourth, and fifth lines respectively.
- Bottom Staff:** Labeled "Clef de Fa." on the left. The clef symbol is a stylized 'F' on the fourth line. The notes are Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, positioned on the first, second, third, fourth, fifth, first, second, third, fourth, and fifth lines respectively.

Cette manière de poser les Clefs, rendroit comme on le voit, la nomination des Notes la même dans toutes les Parties. Ce qui seroit un aussi grand soulagement pour ceux qui apprennent à jouer du Clavecin, qu'un grand deffaut de corrigé dans la Tablature.

Je ne me suis pas tenu à la simple idée de cette reformation, j'ai voulu en faire l'expérience il y a quelques années. J'avois été appelé en Province, pour y enseigner à quelques Personnes de qualité qui vouloient avoir un Maître de Paris. Comme on me donna des enfans à instruire qui n'avoient nulle connoissance de la Musique; je m'avisai de leur donner ma nouvelle Tablature, pour éprouver s'ils n'en apprendroient pas plus vite; & j'eus le plaisir de voir qu'elle leur apportoit une extrême facilité; & qu'une Demoiselle de cinq ans, au bout de trois leçons seulement, sur la connoissance des Notes, étoit en état d'étudier toute seule les Pièces que je lui donnois; & que des Personnes plus avancées en âge le pouvoient faire dès la première leçon.

Après tout, je ne suis pas si prevenu en faveur de ma nouvelle Méthode, que je ne voye bien qu'elle a un inconvénient considerable; qui est sa nouveauté même. Je comprends bien que comme elle n'est pas reçûë & établie par tout, celui qui n'en sçauroit point d'autre, ne sçauroit rien, puis qu'il ne pourroit apprendre aucune des Pièces qui sont écrites par la Méthode ordinaire. Mais si elle étoit une fois reçûë, ce deffaut n'étant autre chose que sa nouveauté, ne lui dureroit que peu; & l'autre Méthode s'abolissant insensiblement, celle-ci resteroit bien-tôt seule comme étant la plus commode. La Méthode du Si, toute raisonnable qu'elle est, a eu au commencement ce même deffaut de nouveauté; mais comme elle est infiniment meilleure que celle des muances, elle n'a pas eu de peine à l'emporter sur elle. La mienne n'étant pas ce me semble moins utile au Clavecin, que celle du Si l'est à toute la Musique,

que, j'aurois quelque lieu d'espérer qu'elle pourra avoir un même succès. Je n'y comte cependant que très légèrement, & c'est comme on doit comter sur ce qui dépend de l'opinion publique. Ce qu'il y a de certain, est que je ne prétens point donner de loix à personne: Je propose seulement ce que je croi qui peut perfectionner l'Art que je professe. Si les Maîtres jugent que je me trompe, qu'ils me recusent; je me soumets de bon cœur à leur jugement, & ne serai pas plus mortifié de les trouver oppoiez à mon sentiment que je ne me glorifierois d'avoir emporté leurs suffrages tout d'une voix.

*Il y a trois Clefs; la Clef d'U T, la Clef de S O L,
& la Clef de F A.*

On a coûtume de dire; la Clef de C sol ut, la Clef de G re sol, & la Clef d'F ut fa, conformément à la Gamme qui donne trois noms à chaque Note, en disant;

E	fi	mi.
D	la	re.
C	sol	ut.
B	fa	si.
A	mi	la.
G	re	sol.
F	ut	fa.

Mais comme j'ai supprimé la Gamme en cette Méthode, parce qu'elle n'est plus nécessaire depuis que les muances sont abolies, je supprime aussi cette manière de nommer les Clefs, qui n'est pas plus nécessaire que la Gamme.

La Clef de F A, la Clef d'U T, & la Clef de S O L.

Je les nomme en cet ordre, parce que c'est celui qu'elles tiennent parmi les touches du Clavier. La première-
I mié-

mière fois que j'en ai parlé, j'ai nommé celle d'Ut avant les autres, à cause que c'est par l'Ut que nous commençons à compter les Notes.

Quelquefois aussi on les sépare.

Il y a des gens qui prétendent que ces deux différentes manières de former les Croches, établissent une différence dans la manière de les exprimer; que quand elles sont attachées ensemble par le trait qui les fait croches, il faut les passer inégalement; & que quand elles sont séparées & crochées chacune à part, il faut au contraire les passer également; Mais c'est une règle à laquelle on ne doit point faire d'attention: car ce n'est pas la figure des Croches qui décide de la manière dont on les doit passer. C'est le signe qui est au commencement de la Pièce, c'est le nom & le caractère de la Pièce; & plus que tout cela, le bon goût de celui qui joue.

La double Croche n'est jamais pointée.

Dans les règles, la double Croche n'est jamais pointée, à cause qu'étant la dernière des valeurs, elle ne peut naturellement être partagée. Cela n'empêche pas que dans de certaine Musique on ne la trouve pointée comme les autres, parce qu'il y a des Maîtres, qui pour exprimer des passages très vites, y mettent des triples Croches; & comme une triple Croche (quand on en veut faire usage) vaut la moitié moins que la double Croche, alors la double Croche peut être pointée n'étant plus la dernière des valeurs: Mais ceci est rare & ne se fait que par licence.

Et ce n'est que pour cela qu'elle a été inventée.

La beauté du Chant veut quelquefois qu'une Note tienne long-temps, ou une certaine durée de temps, à laquelle aucune valeur particulière ne répond. Alors on a recours à la tenue, & par son moyen on compose

cet-

cette durée telle qu'on la veut, ce qui variant extrêmement la valeur des Notes, fournit beaucoup à l'agrément du chant.

Remarque sur la Liaison.

ON ne fait pas, à mon sens, un assez grand usage de la liaison. On ne s'en sert quasi que dans les Préludes, & l'on devroit ce me semble, s'en servir dans toutes les Pièces, aux endroits où les Parties entrent l'une après l'autre. Car dans ces sortes d'occasions, on met des Soupirs dans les temps vuides de la Mesure pour la regularité de la Composition; & pour marquer la jonction d'une Partie avec l'autre, on met des Notes superflues qu'on attache par des tenuës avec les premières; & tout cela fait une confusion dans la Tablature qui embarasse ceux qui jouënt. La liaison débrouïlleroit cette confusion, si on l'emploïoit au lieu de ces doubles Notes & de ces Soupirs inutiles. Par exemple, si au lieu de marquer une Mesure où les Parties entrent l'une après l'autre en cette sorte,



on la marquoit en celle-cy,



ce qui feroit le même effet quand à l'exécution. Cette seconde manière rendant la Tablature plus dégagée & plus simple, la rendroit beaucoup plus facile, quoique moins régulière pour ceux qui veulent prendre les choses à la rigueur.

Nous reservons d'en parler en un autre endroit.

C'est ici l'endroit où j'ay réservé d'en parler; & ce qu'il y a à dire sur ce sujet, regarde le Diéze, le Bémol & le Béquarre; Mais nous les traiterons séparément, pour éviter la confusion.

Du Diéze.

LA regle du Diéze est que toutes les fois qu'il accompagne une Note dans la Tablature; quelle que cette Note puisse être, on la touche sur le Clavier un semi-ton plus haut qu'on ne la toucheroit sans ce Diéze. Ainsi, lorsque dans la Tablature un Ut est marqué d'un Diéze, au lieu de toucher sur le Clavier la touche noire Ut qui répond à cette Note, on touche la blanche qui est à sa droite; parce que cette blanche est un semi-ton plus élevée. De même quand un Ré est marqué d'un Diéze, on touche pour le Ré la blanche qui est à sa droite; c'est-à-dire celle qu'on appelle communément Bémol de Mi. Mais quand c'est un Mi qui en est marqué, on touche alors le Fa au lieu du Mi; parce qu'il n'y a point de blanche à la droite du Mi; & que le Fa n'est qu'un semi-ton plus haut que luy. Mais comme je n'ay point encore expliqué ce que c'étoit que Semi-ton & Ton, il est à propos que je le fasse ici. Ton & Semi ton sont les noms des intervalles qui sont entre les Notes ou Touches, par rapport aux sons qu'elles produisent. Les Touches du Clavier ne produisent pas toutes un même son; en tirant de la gauche à la droite, le son de la seconde est plus élevé que celui de la première; le son de la troisième plus élevé que

que celui de la seconde; & ainsi du reste jusqu'au bout. Or la difference qu'il y a entre le son d'une Touche & celui d'une autre, est ce qui s'appelle Ton ou Semi-ton. Toutes les Touches du Clavier comprenant les blanches avec les noires, sont chacune à la difference d'un Semi-ton, de l'Ut à la blanche qui est à sa droite il y a un Semi-ton, de cette blanche au Ré un Semi-ton, du Ré à la blanche qui la suit à droite, un Semi-ton, de cette blanche au Mi, un Semi-ton; du Mi au Fa, un Semi-ton, & ainsi du reste. Mais en ne comparant que les noires entre elles, elles ne s'élèvent pas ainsi par Semi-tons. De l'Ut au Ré il y a un Ton. Du Ré au Mi un Ton. Du Mi au Fa un Semi-ton. Du Fa au Sol un Ton. Du Sol au La un Ton. Du La au Si un Ton, & du Si à l'Ut un Semi-ton. Ceci étant expliqué, il sera aisé d'entendre ce que dit cette Regle. Toute Note qui dans la Tablature est accompagnée d'un Diéze, se touche sur le Clavier un Semi-ton plus haut qu'on ne la toucheroit sans cette circonstance.

Les trois Notes Ut, Fa, Sol, sont bien plus souvent accompagnées de Diézes que les autres; & c'est ce qui fait qu'on a donné aux Touches blanches qui sont à la droite de ces trois-là, le nom de Diéze d'Ut, Diéze de Fa, & Diéze de Sol, à cause du fréquent usage qu'on en fait en qualité de Diéze. La regle voulant que quand une Note sert pour une autre en qualité de Diéze, on la nomme alors Diéze de la Note pour qui elle sert.

Du Bémol.

Toutes les fois que dans la Tablature une Note est accompagnée d'un Bémol; quelle que puisse être cette Note, on la touche sur le Clavier un semi-ton plus bas qu'on ne la toucheroit sans cette circonstance. Ainsi, lorsque dans la Tablature un Si est marqué d'un Bémol,

Bémol, au lieu de toucher sur le Clavier la Touche noire Si qui répond à cette Note, on touche la blanche qui est à sa gauche, parce que cette blanche est un semi-ton plus bas. Quand c'est un La qui est marqué d'un Bémol, on touche de même la blanche qui est à sa gauche; c'est-à-dire celle qu'on appelle vulgairement Diéze de Sol, & qui dans cette occasion devient Bémol de La. Mais quand c'est un Fa qui est marqué, alors on touche le Mi au lieu du Fa, parce qu'il n'y a point de blanche à la gauche du Fa, & que le Mi n'est qu'un semi-ton plus bas que luy.

Les deux Notes Si, Mi, sont bien plus souvent accompagnées du Bémol que les autres, & c'est pourquoi l'on a donné aux Touches blanches qui sont à leur gauche dans le Clavier, les noms de Bémol de Si & Bémol de Mi, à cause du fréquent usage qu'on fait de ces deux blanches en qualité de Bémol. La Regle voulant, comme nous l'avons dit du Diéze, que quand une Note sert pour une autre en qualité de Bémol, on la nomme alors Bémol de la Note pour qui elle sert.

La vérité est cependant qu'à le bien prendre, les Touches blanches n'ont aucun nom qui leur soit véritablement propre, puis que les mêmes qui servent ordinairement comme Diézes, servent quelquefois comme Bémols, & que celles qui servent souvent comme Bémols, servent aussi quelquefois comme Diézes. Bien plus, si on le vouloit prendre à la dernière rigueur, les noires mêmes ne devroient point avoir de noms fixes; car la même Touche s'employant tantôt comme Note naturelle, tantôt comme Diéze, & tantôt comme Bémol, il semble qu'il n'y auroit pas plus de raison de luy donner un nom qu'un autre. Cependant on a très-bien fait de donner des noms déterminez tant aux blanches qu'aux noires, parce qu'il n'est pas raisonnable de toujours vaciler, & qu'il faut bien enfin s'en tenir à quelque chose.

Par

Par le choix des noms qu'on a fait pour les Touches, chaque noire se trouve en avoir une blanche qui dépend d'elle, ou comme Diéze ou comme Bémol, excepté seulement le Ré & le La, qui dans l'usage ordinaire n'ont ni Diéze, ni Bémol nommez; mais qui dans l'usage extraordinaire ont comme les autres chacune un Diéze & un Bémol; car il n'y a point de Touche dans le Clavier qui ne soit, lorsque l'occasion le demande, Diéze de sa voisine d'au-dessous, & Bémol de sa voisine d'au-dessus.

Du Béquarre.

L'Usage du Béquarre est à peu près semblable à celui du Diéze; car toutes les fois que dans la Tablature une Note est accompagnée d'un Béquarre, on la touche sur le Clavier un semi-ton plus haut qu'on ne la toucheroit sans cette circonstance; mais il faut remarquer que le Béquarre ne se trouve jamais dans la Tablature qu'auprès d'une Note déjà dominée par un Bémol, qu'ainsi on ne doit pas tant dire qu'il élève la Note d'un semi-ton, qu'on doit dire qu'il la remet à son ton naturel dont elle avoit été détournée par le Bémol.

En Italie on se sert du Bequarre trez souvent pour placer une note au naturel, si une piece est transposée par Bémol on se sert du Béquarre pour remonter une note baissée par un Bémol accidentel, ou par un Bémol mis aprez la Clef; & si la piece est transposée par des Diéses on se sert du Béquarre pour baisser une note haussée par un Diése accidentel, ou par un Diése posé aprez la Clef; ainsi un Béquarre sert quelque fois de Diése & quelque fois de Bémol.

Dans le Système ordinaire de nôtre Musique, le Si est à une certaine élévation déterminée, qui est un ton plus haut que le La & un semi-ton plus bas que l'Ut; mais il y a des Pièces où il ne reste pas à cette éle-

élévation. Un Bémol marqué auprès des Clefs, la lui change & le rabaisse d'un semi-ton; Alors le Siftême est comme nouveau, puis que le Si n'est plus qu'un semi-ton plus haut que le La, & qu'il est au contraire un ton plus bas que l'Ut: Or quand dans une Pièce semblable il vient un Béquarre relever quelqu'un de ces Si d'un semi-ton, il ne fait que le remettre à son ton naturel dont il a été détourné par le Bémol qui préside auprès des Clefs.

Et ce sont celles dont les Clefs sont accompagnées de plusieurs Dièzes ou de plusieurs Bémols.

On appelle ordinairement Pièces transposées, celles dont les Clefs sont accompagnées de Dièzes ou de Bémols, mais c'est à tort qu'on les appelle ainsi sans autre distinction; car il y en a plusieurs qui, quoique très chargées de Bémols ou de Dièzes, ne sont nullement transposées, & sont au contraire en des modes très naturels. Telles sont les Pièces en D la ré Béquarre, en A mi la Béquarre, en B fa si Bémol tierce majeure, & plusieurs autres: Il n'y a de modes véritablement transposez que ceux où les Accords ne sont pas de la justesse ordinaire, comme quelques uns où les Tierces majeures sont plus que majeures, & d'autres où les mineures sont moins que mineures: En un mot, que ceux où les intervalles sont outrop grandes outrop petites: Si je les ai donc appellées toutes transposées, ç'a été seulement pour m'accommoder à l'usage ordinaire; joint à cela que la verité ou la fausseté de la transposition de ces sortes de Pièces ne fait rien à la regle dont il s'agit au Chapitre XVIII.

Plusieurs Notes à toucher à la fois d'une seule main, &c.

Un Accord est une production de plusieurs sons tout à la fois, lesquels forment par leur assemblage une

Con-

Consonance agréable : Or quand on dit une production de plusieurs sons, cela s'entend aussi-bien de deux comme de quatre ou de six ; sur ce pied là il n'y a point de Pièce de Clavecin qui ne soit par Accords, puis qu'il n'y en a point qui n'ait au moins deux Parties ; & toutes les fois que ces deux Parties frappent ensemble, elles forment un Accord : Cependant on n'appelle pas cela Accord en terme de Clavecin, & l'on ne donne ce nom qu'à ceux qui se font d'une seule main, soit de la droite ou de la gauche.

Remarques sur le choix des Doigts pour les Tremblemens & les Diminutions.

LES Maîtres de Clavecin ont établi pour regle, de ne faire les Tremblemens que des doigts qui sont marquez dans cette Méthode, au Chapitre qui traite de cet agrément ; mais quand ils ont fait cette regle, ils n'y ont assurément point assez pensé. Ils devoient considérer qu'on ne sçauroit trop accoutumer tous les doigts à l'agilité, & que rien ne les dénouë davantage que le tremblement. Ainsi il falloit établir l'usage d'en faire de tous les doigts de chaque main, même du petit doigt aussi bien que du pouce ; c'est du moins le conseil que je donnerai à tous ceux qui me feront l'honneur de s'en rapporter à moi là-dessus, & je suis persuadé qu'ils s'en trouveront bien. Car si l'on examine tout ce qu'il y a d'habiles Maîtres à Paris, on trouvera que ceux d'entre eux qui se distinguent le plus par la beauté du touché, & la sûreté de l'exécution, sont ceux qui se servent également bien de tous leurs doigts, pour s'être accoutumés de bonne heure à les exercer tous également.

Pour les Diminutions.

ON appelle Diminution, un passage de plusieurs Notes qui doivent aller fort vite, telles sont les dou-

doubles Croches. Or quand on a une Diminution à faire de la main droite, si les Notes vont toujours en descendant, l'usage est d'y employer le second & le troisième doigt alternativement, ainsi que je l'ay marqué au Chapitre de la Position des doigts, mais j'ajoute icy que cet usage ne me paroît pas encore bien établi, & que le pouce & le second doigt conviendroient mieux à ces sortes de passages, que le second & le troisième, parce que le pouce étant plus court que les autres doigts, il est plus aisé à retirer de dessous le second, que le second n'est aisé à retirer de dessous le troisième, quand on descend de la main droite de ces deux derniers. La même raison qu'on a pour employer le pouce dans les Diminutions en montant de la main gauche, doit déterminer à l'employer aussi dans les Diminutions en descendant de la main droite.

Remarque sur la Mesure.

Outre les diverses sortes de Mesures, dont nous avons parlé au Chapitre VIII. il y a des Maîtres qui en admettent encore plusieurs autres, comme sont,

la Mesure	{	à DOUZE POUR QUATRE, composée de douze Noires, & marquée par ces chiffres...	$\frac{1}{2}$
			$\frac{4}{4}$
	{	à DOUZE POUR HUIT, composée de douze Croches, & marquée par.....	$\frac{1}{2}$
			$\frac{8}{8}$
	{	à NEUF POUR QUATRE, composée de neuf Noires, & marquée par.....	$\frac{9}{4}$
			$\frac{4}{4}$
	{	à NEUF POUR HUIT, composée de neuf Croches, & marquée par.....	$\frac{9}{8}$
			$\frac{8}{8}$

Mais ces Mesures sont si rares dans nôtre Musique, que je n'ay point encore vû d'Airs composez sur aucune d'elles; excepté seulement trois qui sont à DOUZE POUR HUIT; sçavoir, deux GIGUES de Mr. d'Angle-

glebert, & ce bel Air Italien de l'Europe Galante, *Ad un cuore.*

L'extrême rareté de ces Mesures, est ce qui m'a empêché de les mettre au rang de celles dont j'ay traité dans la Méthode; mais comme il faut, autant qu'on peut, ne rien laisser à désirer à ceux qu'on veut instruire; j'enseigneray icy à battre ces Mesures, quoy qu'on les puisse regarder comme inusitées.

Il n'y a point de Mesure, de quelque espèce qu'elle soit; qui ne se puisse battre à deux, à trois, ou à quatre temps, parce que le nombre des Notes qu'elle contient, ne pouvant être que pair ou impair, la valeur totale de la Mesure se peut toujours partager en deux ou quatre portions égales, ou en trois. Sur ce principe, les Mesures à douze pour quatre, & à douze pour huit se battront à deux ou à quatre temps, comme on voudra; mais mieux à quatre qu'à deux, mettant dans douze pour quatre, trois Noires ou leur valeur sur chaque temps, & dans douze pour huit, trois Croches. Et les Mesures à neuf pour quatre, & à neuf pour huit se battront indispensablement à trois temps; mettant comme cy-dessus trois Noires sur chaque temps dans la première, & dans la seconde trois Croches.

FIN DES REMARQUES.

J'Ajoute à la fin deux Pièces de Clavecin, qui sont comme la pratique de tous les principes de cette Méthode. J'y ay marqué le choix des doigts par des chiffres qui accompagnent les Notes, afin que le Lecteur juge par la manière dont j'employe les doigts en ces deux Pièces, de quelle manière il les doit employer en celles qu'il voudra apprendre ailleurs. Ce qu'on doit toujours observer, est de choisir les doigts qui font faire le moins de mouvement à la main; Et pour cela il faut en étudiant

diant prévoir plusieurs Mesures de suite, afin de placer d'abord sa main dans la disposition où elle doit être, pour les toucher toutes avec bonne grace & facilité.

Ceux qui ne sont encore guere versez dans la Tablature, doivent être avertis qu'ils n'apprendront jamais une Pièce correctement, sans y apporter une extrême attention, parce qu'il y a plusieurs petites choses à observer qui leur échapperont infailliblement, s'ils n'y prennent garde de fort près. Voicy les observations qu'il faut faire en étudiant.

1. Quelles Clefs président au commencement des Portées, tant pour les Dessus que pour les Basses.

2. Si les Clefs ne changent point dans le cours de la Pièce, soit au commencement des Portées ou dans le courant.

3. Si les Clefs ne sont point accompagnées de Dièzes ou de Bémols, qui, rendant la Pièce transposée, obligent à toucher certaines Notes sur les Feintes du Clavier, & non sur les Touches naturelles.

4. Combien il y a de Dièzes ou de Bémols auprès des Clefs, & sur quels degrez ils sont.

5. Si les Clefs, après avoir été accompagnées de Feintes, ne redeviennent point simples, ou au contraire, si après avoir été simples, elles ne deviennent point accompagnées de Feintes.

6. Quel Signe préside au commencement de la Pièce pour en déterminer le mouvement.

7. S'il n'y a point dans le cours de la Pièce quelque nouveau Signe qui en change le mouvement.

8. Quelles Notes on a à toucher tant de la main droite que de la gauche.

9. En quel endroit du Clavier on doit prendre ces Notes.

10. Sil n'y a point plusieurs Notes à toucher à la fois d'une seule main.

11. Si l'on met bien ensemble les Notes qui sont l'une
au

au dessus dessus de l'autre en ligne droite, depuis la Basse jusqu'au Dessus.

12. Si les deux mains marchent toujours ensemble, ou si elles ne vont point séparément. Les Notes du Dessus vont seules, quand il n'y a point dans les Basses de Notes qui leur répondent en ligne droite; & de même les Notes de la Basse vont seules, quand il n'y en a point dans les Dessus qui leur répondent en ligne droite.

13. Si une Note n'est point marquée de quelqu'une des trois feintes, Diéze, Bémol, ou Béquarre.

14. Si une Note n'est point marquée de quelque Agrément, comme d'un Tremblement, d'une double Cadence, d'un Pincé simple ou appuyé, d'un Port de Voix simple, demi, ou appuyé, d'un Détaché, &c.

15. Si un Accord n'est point marqué d'un Coulé ou d'un Harpégé.

16. Si dans les emprunts qu'on fait pour les Agrémens on ne prend point une Touche naturelle lorsqu'il faut prendre une Feinte, ou si au contraire on n'emprunte point une Feinte lorsqu'il faut emprunter une Touche naturelle.

17. Si à la fin des Agrémens on lâche les Notes empruntées, ne gardant que les essentielles autant que leur valeur le demande.

18. En quel temps de la Mesure on doit toucher chaque Note, & jusques à quand on la doit garder. Les Ecoliers pechent souvent contre cette regle.

19. Si une Note n'est pas suivie d'un Point qui en augmente la valeur de la moitié.

20. Si une Note n'est point enchaînée avec quelqu'autre par une Tenuë ou par une Liaison.

21. Si quand il y a plusieurs Croches de suite, on observe bien les longues & les brèves.

22. Si on observe bien les Silences dans les Parties & dans les temps de la Mesure où ils sont marquez.

Si

23. Si on choisit bien ses doigts, tant de la main droite que de la gauche.

24. S'il n'y a point dans le cours de la Pièce quelque renvoy, qui marque la repetition de quelque portion de la Pièce.

25. S'il n'y a point quelque difference entre les finales des reprises.

Ces Observations sont un abrégé de toute la Méthode, & il les faut avoir continuellement devant les yeux.

F I N.

The image shows a page of handwritten musical notation, labeled 'Page 144.' in the top right corner. The notation is arranged in six systems, each consisting of a single staff. The first system includes fingerings (4, 3, 2, 3, 4, 3, 3, 3) and ornaments (marked with an asterisk). The second system features fingerings (1, 2, 3, 2, 3) and a 'W' symbol. The third system includes fingerings (2, 3, 1, 4, 4, 3, 2, 1) and a 'W' symbol. The fourth system includes fingerings (1, 2, 1, 1) and a 'W' symbol. The fifth system includes fingerings (5, 7, 3, 2, 9) and a 'W' symbol. The sixth system includes fingerings (5, 7, 2, 1) and a 'W' symbol. The notation is written in black ink on aged, slightly stained paper.

